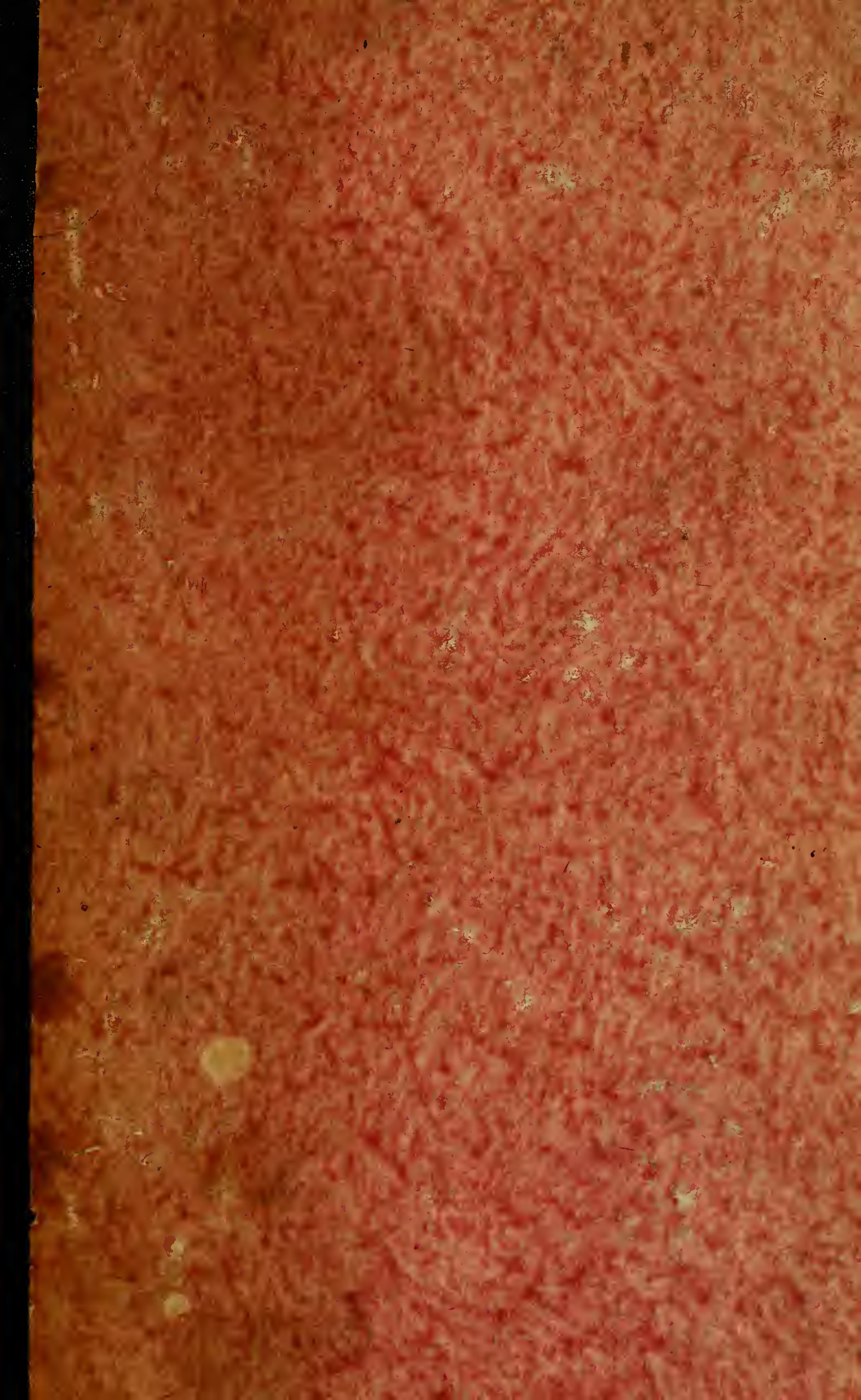


Revue Musicale.

DEUXIÈME SÉRIE.

TOME SECOND.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
RUE DU FAUBOURG-MONTMARTRE, N° 4.

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

Deuxième Série.

TOME SECOND.

PARIS.

AU BUREAU DE LA REVUE MUSICALE, RUE BLEUE, N° 18;

ALEXANDRE MESNIER, LIBRAIRE, Place de la Bourse.

MAURICE SCHLESINGER, MARCHAND DE MUSIQUE, Rue de Richelieu, N° 97.

1830.

REVUE
MUSICALE.

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

(8 MAI 1830.)

LETTRES

ÉCRITES PAR MOZART A SON PÈRE,

PENDANT SON SÉJOUR A VIENNE.

(Suite et Fin.)

Vienne, 17 mars 1781.

Je suis arrivé ici hier à neuf heures du matin, et je vais de suite vous parler de l'archevêque (1). J'ai une chambre charmante dans la maison qu'habite Monseigneur ; Brunetti et Ceccarelli sont dans un autre bâtiment. *Che distinzione!* Mon voisin est M. de Kleinmayern, qui me traite avec la

(1) Mozart avait consenti à s'engager au service de l'archevêque de Salzbourg, qui était à Vienne.

plus grande politesse ; il est véritablement très-aimable. A onze heures et demie on se met à table ; malheureusement pour moi c'est un peu trop tôt. Là se trouvent réunis deux valets de chambre, le contrôleur, M. Zetti, le pâtissier, deux cuisiniers, Ceccarelli, Brunetti et ma *petitesse*. Les deux valets de chambre occupent le haut bout de la table, mais j'ai l'honneur d'être vis-à-vis des deux cuisiniers. *Che distinzione !* Le dîné est égayé par de grossières plaisanteries, qui cependant ne me sont jamais adressées, car je ne parle que lorsque j'y suis forcé, et alors c'est avec un très-grand sérieux. Sitôt que le service est achevé, je quitte la table. Chacun de nous reçoit trois ducats chaque jour pour son souper. L'archevêque se glorifie de ses gens, mais ne les paie pas, et les empêche de gagner de l'argent.

Hier, à quatre heures, nous avons déjà fait de la musique devant plus de vingt personnes de la première noblesse. Ceccarelli a chanté chez Palfy, et demain nous devons aller chez le prince Galitzin qui se trouvait hier ici. Je suis curieux de voir si tout cela ne me rapportera rien ; dans ce cas j'irai droit à l'archevêque, et je lui dirai que s'il ne veut pas que je gagne de l'argent ailleurs que chez lui, il faut au moins qu'il me paie, car je ne puis pas vivre à mes frais.

Vienne, le 24 mars 1781.

Ce que vous m'écrivez au sujet de l'archevêque peut être juste, en ce que son amour propre est flatté de m'avoir à son service ; mais à quoi cela me sert-il ? Quelles distinctions m'accorde-t-il ? M. de Kleinmayern et Bœhecke ont une table à part avec le comte Ario ; si j'étais admis à cette table, ce serait une *distinction* ; mais je ne me regarde pas comme telle de me trouver avec les valets de chambre, qui, après avoir occupé les places d'honneur, vont allumer les lustres,



ouvrir les portes et se traîner dans l'antichambre. Ensuite lorsque nous sommes appelés à un concert, le valet de chambre envoie un laquais demander la permission de nous faire entrer. Sont-ce là des distinctions? Lorsque Brunetti m'apprit ce dernier usage, je me promis bien de ne pas m'y conformer. Dans cette intention, je me rendis tout seul chez le prince Galitzin la dernière fois que nous y fîmes de la musique; lorsque je fus monté, le valet de chambre se préparait à me faire introduire, mais sans faire attention ni à lui ni au laquais, je traversai les appartemens pour me rendre dans la salle de concert, et je me dirigeai droit vers le prince, auquel je fis mon compliment. Je restai ensuite à côté de lui et lui parlai tout le temps. J'avais entièrement oublié Brunetti et Ceccarelli, qui étaient collés contre la muraille et complètement cachés par l'orchestre.

Je vais ce soir avec M. de Kleinmayern chez un de ses amis, le conseiller de cour Braun, qui, au dire de tout le monde est un des plus grands amateurs de piano. J'ai déjà dîné deux fois chez la comtesse Thun, et je vais chez elle presque tous les jours; c'est bien la plus charmante femme que j'aie vue de ma vie.—J'ai aussi dîné chez le comte de Cobentzl.

Maintenant je vais faire tous mes efforts pour me faire connaître de l'empereur. Oh! si j'avais su que je passerais le carême à Vienne, j'aurais écris un *oratorio* que j'aurais fait exécuter à mon profit au théâtre. Je voudrais pouvoir donner , selon l'usage, un concert public, mais je n'en obtiendrai jamais la permission.

Il existe ici une société qui donne des concerts au profit des veuves de musiciens; tous ceux qui portent ce nom à Vienne y joueut gratis; l'orchestre est composé de 180 personnes, aucun virtuose n'oserait refuser d'y participer, car

il s'attirerait la disgrace de l'empereur et du public. Stayer fut chargé de m'inviter; je lui répondis qu'il fallait la permission de monseigneur, mais que je ne doutais pas de l'obtenir, attendu que c'était une bonne action, libre de tout intérêt pécuniaire. Monseigneur me l'a refusée et toute la noblesse lui en sait mauvais gré. J'en suis faché puisque l'empereur doit y assister, je n'aurais pas joué un concerto, mais j'aurais préludé seul, ensuite j'aurais joué une fugue et les variations *je suis Lindor.* La comtesse Thun m'aurait prêté son beau piano de Stein.

28 mars

Je n'ai pu terminer ma lettre, attendu que M. de Kleinmayern est venu me chercher en voiture pour aller au concert du baron Braun; mon archevêque vient de me permettre de jouer dans le concert des veuves. Galitzin et toute la noblesse ne l'ont laissé tranquille qu'après avoir arraché son consentement, jugez de ma joie.

Le vieux prince Colloredo, chez lequel nous avons fait de la musique, nous a donné cinq ducats à chacun. J'ai la comtesse de Rombeck pour écolière.

Vienne, le 4 avril 1781.

Je vous ai déjà dit que l'archevêque était un grand obstacle à ma fortune, il me fait perdre plus de 100 ducats que je retirais d'un concert au théâtre. Mais j'ai été très-satisfait du public Viennois; je jouai dans le concert des veuves et je fus obligé de recommencer le morceau, car les applaudissemens n'avaient pas de fin. Ce qui m'a le plus étonné, c'est le profond silence qui régnait dans l'assemblée et les bravos qui l'interrompaient tout-à-coup. Dans une ville où brillè-

rent tant de pianistes distingués, un pareil succès est, je crois, assez honorable. Maintenant que le public me connait, combien ne gagnerais-je pas en donnant un concert. Mais l'archevêque ne me le permet pas; il ne veux pas que ses gens aient du profit à son service, mais de la perte. Il ne réussira cependant pas avec moi, car je serai mieux ici avec deux écoliers seulement qu'à Salzbourg.

Nous avons eu aujourd'hui un concert où se trouvaient trois nouveaux morceaux de moi : un rondo pour un concerto de Brunetti, une sonate pour moi, avec accompagnement de violon. Je l'ai écrite hier de onze heures à minuit; mais comme le temps me manquait, je n'ai noté que la partie d'accompagnement de Brunetti, et j'ai joué l'autre de mémoire; enfin un rondo pour Ceccarelli, qu'il a été obligé de répéter. Tous ces ouvrages ne me rapportent rien; mais ce qui me désespère, c'est que cette soirée m'a fait manquer une invitation chez la comtesse Thun, où se trouvait qui?... l'empereur! Adamberger et Weigl qui y étaient ont reçu chacun 50 ducats...... Quelle occasion manquée!

Vienne, le 12 mai 1781.

J'ai donné ma démission le 9, d'après le conseil même de monseigneur, qui, dans les audiences qu'il m'a données m'a dit: *cherche ailleurs, si tu ne veux pas me servir comme je l'entends.* Il est naturel qu'ennuyé de toutes ces dénominations de vaurien, polisson, gredin, mauvais garnement, et autres qui me sont octroyées journellement, j'ai enfin mis à exécution le *cherche ailleurs.*

Le lendemain je présentai au comte Ario, une pétition, en le priant de la remettre à monseigneur, et je réclamai mon voyage, c'est à dire, 15 florins, 40 kr. pour la diligence et 2 ducats pour ma nourriture. M. le comte ne voulut pas

l'accepter et m'assura que je ne pouvais partir sans avoir préalablement votre consentement et que tel était mon devoir.—Je connais parfaitement mes devoirs envers mon père, et je serais bien fâché de les apprendre de vous. —Bien, s'il y consent, vous pourrez demander votre démission.—Sinon? —eh bien!.... vous pourrez la demander également. Quelle finesse!....

Tout ce que l'archevêque m'a dit dans ses trois premières audiences, et ce que ce saint homme de Dieu m'a encore appris hier, a fait une telle impression sur mes membres, qu'hier à l'opéra je suis parti au milieu du premier acte. Je tremblais de tout mon corps et je chancelais dans la rue comme un homme ivre. Je suis resté couché hier toute la matinée. Il est entièrement faux qu'en quittant l'archevêque je déplaise à l'empereur et à la noblesse; l'archevêque est haï de tout le monde, et particulièrement de l'empereur; la colère de monseigneur vient de ce qu'il n'a pas été invité à Laxembourg.

Toute la ville sait déjà mon histoire, et toute la noblesse m'engage à ne pas me laisser traiter si indignement.

CORRESPONDANCE.

A M. FETIS, Rédacteur de la *Revue Musicale*.

Monsieur,

Si j'avais su plutôt en quels termes vous aviez eu la bonté de vous exprimer sur mon compte, dans votre *Revue musicale,* je vous prie de croire que je me serais empressé de vous en faire tous mes remerciemens.

Je n'ai jamais écrit ni dit à personne que j'avais inventé les anches et les flûtes d'orgue; de quelque nature et de quelque forme qu'elles soient; j'ai cherché à leur donner de l'expression; les membres de l'Institut et du Conservatoire ont jugé, dans le temps, que j'y avais réussi: j'ai dû les croire.

J'espère, Mousieur, que vous conviendrez avec moi que des réclamations faites au bout de vingt ans, soit en France, soit en Allemagne, sont, au moins, un peu tardives. Au reste le peu d'importance que je mets à une chose qui n'a qu'une utilité bornée, fait que, content de vous avoir témoigné toute ma reconnaissance, je termine ici cette lettre.

Agréez je vous prie, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Grenié.

Paris, ce 29 avril 1830.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ALLEMAND.

Première représentation de Bibiana, *opéra romantique en trois actes, de M. Pixis.*

La difficulté de définir les termes dont on se sert le plus communément, est cause qu'on se contente des notions vagues qu'on en a, et qu'on en fait usage sans savoir bien ce qu'on veut dire. Beaucoup de gens en sont encore là sur le *romantisme* et le *classisme*, dont ils parlent tous les jours. Je suppose que les auteurs allemands, qui mettent en tête de leurs pièces : *tragédie romantique*, *opéra romantique*, etc., n'en savent pas davantage ; car il y aurait bien de la témérité de leur part à se servir de ces titres ambitieux. Si je ne me tromme, le genre qu'on désigne dans tous les arts par le nom de *romantique*, est celui dans lequel l'artiste n'assigne point de bornes à son imagination, et considère tous les moyens comme bons, pourvu qu'ils produisent des effets quelconques. Le public, en effet, ne se montre point difficile en fait de théorie pourvu qu'on l'amuse ou qu'on l'intéresse. Ce qu'il faut, dans le romantique, c'est donc de l'imagination : annoncer qu'on a fait une tragédie ou un opéra *romantiques,* c'est déclarer qu'on n'en a point manqué, et qu'on a fait du nouveau. Je doute que beaucoup osassent se servir d'un mot si dangereux s'ils en connaissaient bien

la valeur, quelle que fut la bonne opinion qu'ils eussent de leurs ouvrages. Par exemple, le pauvre faiseur de libretti qui a arrangé celui de *Bibiana*, et qui n'a rien à démêler avec l'imagination, se serait bien gardé d'appeler *romantique* l'une des conceptions les plus stupides qui soient sorties d'un cerveau malade. Voici comme il a ourdi sa fable.

Une troupe de brigands désolent les environs de Culm en Bohême. Un vieux chevalier, nommé Henri de Hornbourg, grand amateur du jeu de dames, est allé voir un de ses amis pour jouer avec lui son jeu favori. En revenant la nuit, il s'arrête sur la montagne de Culm pour prier à la chapelle qui se trouve sur le sommet de cette montagne, et y oublie son damier. De retour chez lui, il s'aperçoit de cet oubli et son fils Ottomar veut aller sur le champ chercher le damier du bon chevalier. Il part, malgré les instances de Bibiana, fille du concierge du château, dont il est amoureux. La scène change, et représente le sommet de la montagne avec la chapelle; c'est près de là que se trouve le repaire des brigands. Au lieu d'Ottomar, c'est Bibiana qu'on y voit venir: elle retrouve le damier; mais au moment où elle va s'éloigner, le chef des brigands arrive avec Léocadie de Felseck, jeune dame qu'il vient d'enlever. Après l'avoir dépouillée de ses bijoux, il l'entraîne dans la forêt pour lui donner la mort. Bibiana, qui s'est cachée dans la chapelle pendant cette scène, s'empare des bijoux et du voile de l'infortunée, et s'enfuit. Les brigands se mettent à sa poursuite, mais elle leur échappe, et regagne le château, où elle instruit ses amis de ce qu'elle a vu. On apprend que le chef des brigands va se rendre chez Henri de Hornbourg, déguisé en chevalier, pour y faire des recherches sur la jeune fille qui a échappé à sa poursuite. Bibiana prend la résolution de se parer des bijoux qu'elle lui a enlevé, et de le suivre jus-

qu'à la chapelle, pendant que ses amis envelopperont la montagne pour s'emparer des brigands. Les choses se passent comme elle l'avait annoncé; les brigands sont vaincus, leur chef se précipite du haut d'un rocher, et Henri de Hornbourg unit son fils à Bibiana.

Quelque soit le talent du musicien, il est difficile qu'il triomphe absolument de la nullité d'un poème d'opéra, et de l'absence d'intérêt dramatique. Je sais que les canevas d'opéras Italiens ont été, pendant près de deux siècles, des conceptions fort ridicules; mais la musique de ces ouvrages était en quelque sorte en dehors du sujet, et l'on a dit d'eux avec assez de raison que la pièce n'était que le prétexte d'un concert. On ne peut nier que la musique dramatique n'ait acquis depuis environ cinquante ans des qualités plus fortes, plus expressives, et que ce sont principalement ces qualités qui plaisent de nos jours au théâtre; mais la musique ne peut être forte d'expression qu'autant qu'elle a des sentimens vrais et des situations attachantes à exprimer. Il est donc fâcheux pour M. Pixis de n'avoir point eu à travailler sur un meilleur ouvrage; mais en même temps, il est glorieux pour lui d'avoir su intéresser les connaisseurs par le seul mérite de sa musique. Une ouverture brillante et bien instrumentée, des chœurs excellens, particulièrement ceux des brigands, qui ont de la couleur et de l'originalité, un duo comique fort plaisant au troisième acte, dont la première partie est surtout remarquable, de la chaleur dans les morceaux d'ensemble et une grande habilité de facture, sont les qualités par lesquelles cet ouvrage se recommande. Les airs sont moins heureux; la mélodie n'en est pas toujours naturelle, les traits de vocalisation y sont trop multipliés, et ces traits sont rarement favorables à la voix. Je crois aussi que les modulations sont, en général, trop précipitées pour être toujours intelligibles; mais à ces

taches près, qui tiennent en partie à la rapidité avec laquelle M. Pixis a écrit la musique de *Bibiana*, on peut affirmer que cette composition lui fait beaucoup d'honneur, et le classe parmi les compositeurs de cette époque qui sont appelés à obtenir des succès sur la scène lyrique.

Nul doute que la musique de *Bibiana* n'eut produit beaucoup plus d'effet sur l'auditoire, si elle eut été bien écrite; mais Haitzinger n'était pas en voix à la première représentation, Mme Fischer a rarement chanté juste, et l'orchestre a fort mal accompagné. Les chœurs seuls méritent des éloges sans restriction.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de Manon-Lescaut, *ballet-pantomime en trois actes, de MM. Scribe et Aumer, musique de M. Halévy.*

Tout le monde connaît le roman de l'abbé Prévost qui a fourni le sujet de ce ballet; de là l'empressement du public à se rendre à la première représentation; car on était curieux de voir comment M. Scribe aurait fait pour rendre supportable à la scène les scabreuses étourderies de la séduisante Manon. On sait que ce spirituel écrivain à l'habitude de tourner les positions qu'il n'espère point emporter; pourtant il était assez difficile de voiler les espiégleries de l'héroïne de manière à ne point effaroucher la pudeur du parterre, ou de les supprimer sans anéantir l'intérêt de la donnée. La curiosité publique était encore excitée par les retards multipliés que la représentation avait éprouvée; enfin le jour arrive; on se précipite dans la salle; le succès colossal annoncé six mois d'avance va se réaliser! Attendons; les succès sur parole ne tiennent pas toujours.

Au lever du rideau une représentation exacte de l'ancien jardin du palais royal, et des costumes des originaux de toute espèce qui allaient s'y promener en 1750 attire d'abord l'attention et produit le meilleur effet. Là, ce sont de jeunes seigneurs à la mise élégante et riche, à l'air impertinent : près d'eux, l'épais financier, le prétentieux Robin, la douairière suivie de son sapajou, que porte un petit nègre, et des femmes à toilette brillante, avec paniers et vertugadins, se promènent sous l'ombrage ; enfin des raccoleurs engagent un paysan : ce coup-d'œil est charmant pour des yeux de 1830. Le chevalier Desgrieux attend Manon et se désole de son peu d'exactitude à venir au rendez-vous. Enfin elle paraît avec sa cousine. La musique nous apprend que les amans vont être unis. Le marquis de Gerville et ses amis font des agaceries à Manon, qui y répond par des révérences. Grande querelle avec Desgrieux ; la cousine les appaise ; mais un nouvel embarras se présente pour le pauvre chevalier. Des marchands viennent offrir des bijoux et des dentelles à sa future qui, ravie de ce qu'elle voit, voudrait que son amant lui donnât en une partie ; mais Desgrieux n'a point d'argent. Un homme qui a observé cette scène, lui offre sa bourse et ne demande qu'un reçu de la somme. La signature est bientôt donnée, et Manon se pare du mantelet qu'elle vient de recevoir. Un souper doit réunir le même soir les amans et la cousine : Desgrieux sort pour le faire préparer chez le traiteur voisin. C'est l'heure de l'opéra. Le marquis de Gerville et ses amis veulent y conduire Manon, qui d'abord résiste et finit par céder. A son retour, Desgrieux apprend cette incartade de sa belle ; furieux, il veut aller l'arracher des mains de son séducteur, mais on l'arrête en lui présentant un chapeau d'ordonnance et l'engagement qu'il a contracté comme soldat, croyant ne signer que le reçu de la somme qu'on lui avait prêtée. La scène change,

et représente la salle de l'opéra, où Manon se trouve en grande loge avec le marquis de Gerville. Suivant l'usage du temps, des banquettes sont rangées sur le théâtre pour les jeunes étourdis de la cour. On joue le ballet de l'*Amour vainqueur.* Des bergers frisés et poudrés, des bergères en polonaises de satin, des fleuves en habit de drap d'argent, des naïades en vertugadins et des amours en culottes de satin rose, offrent les costumes de théâtre de l'époque. Les célèbres danseuses Petitpas, Camargot et Sallé étalent leurs grâces sur les airs de Rameau; le plaisir de Manon est au comble, quand Desgrieux, qui s'est échappé des mains des raccoleurs se précipite sur la scène, la découvre dans la loge du marquis de Gerville, et l'accable de reproches; on l'arrête, et le premier acte finit.

Au second, Manon qui s'est évanouie à l'opéra, a été transportée chez le marquis de Gerville. Mille moyens sont employés pour la séduire; on le pare de bijoux, Camargo et Sallé lui donnent des leçons d'élégance, de maintien et de danse; un abbé joue du violon, et des jeunes gens du bon air lui content fleurette. Au milieu de ce tourbillon de plaisir, la cousine vient apprendre à Manon que son amant est soldat, et que le marquis de Gerville est son colonel. Manon se précipite aux genoux de celui-ci pour obtenir le congé de son amant; le marquis y met une condition... Manon hésite et finit par se rendre. Tout le monde sort. Le marquis, dans l'enchantement, fait préparer un souper délicat, et s'éloigne pour donner quelques ordres. Un violent orage éclate; Manon s'approche d'une fenêtre pour la fermer, mais Desgrieux, vêtu en soldat, s'élance près d'elle par cette même croisée. Une scène violente se passe entre les amans; Manon revenue à elle-même, se dépouille de ses bijoux et veut suivre Desgrieux; mais l'orage redouble; les habits de Desgrieux sont trempés par la pluie, la fatigue l'accable,....... il finit par

accepter la robe de chambre de son rival et son souper. Manon a fermé les portes; mais le marquis pénètre près d'elle par un passage secret. Furieux de la trouver avec Desgrieux, il appelle ses domestiques pour faire jeter celui-ci par la fenêtre; mais Desgrieux le force à mettre l'épée à la main et le blesse; les cris attirent la maréchaussée; Desgrieux est arrêté, et Manon est transportée à la salpétrière.

Le troisième acte se passe à la Nouvelle-Orléans. Manon y a été exilée et soumise à la condition la plus dure. Desgrieux traverse les mers pour revoir celle qu'il aime. On veut les séparer; ils fuient dans un désert; mais le chagrin, le besoin et la fatigue ont usé les ressorts de la vie en Manon; elle succombe; et le gouverneur qui poursuit les fugitifs avec ses gens, et qui n'est autre que le marquis de Gerville, n'arrive que pour la voir mourir, et pour donner d'inutiles consolations à celui qui fut autrefois son rival. Ainsi se termine ce ballet commencé si joyeusement.

Rarement les sujets tirés des romans interressent au théâtre : le ballet de *Manon Lescaut* en est une preuve nouvelle. Mille choses qui sont bien dans le livre, parce qu'elles sont préparées, deviennent choquantes sur la scène où l'on est forcé de marcher rapidement; et la pudeur qui repousse certains tableaux en public, disparaît dans la solitude de la lecture. L'auteur du ballet la senti; mais en faisant Manon moins coupable, il l'a privée de l'intérêt et du piquant du roman. Il y a trop et pas assez de hardiesse dans *Manon Lescaut*; la marche est lente, et, cependant les choses n'y sont qu'indiquées; aussi, malgré le luxe qu'on a déployé dans sa mise en scène, et la singularité de mœurs et de costumes du temps, la pièce n'est-elle point amusante. *Manon Lescaut* pourra obtenir un succès de curiosité; mais ce succès sera dû seulement à l'exactitude des costumes dessinés par M. Duponchel, et à une musique charmante dont M. Halévy est l'auteur.

Cette musique, remarquable par sa facture brillante, est aussi fort piquante par la manière spirituelle dont l'auteur a arrangé de vieux airs français dans le ballet de *l'Amour vainqueur*. La partie dramatique a été fort bien traitée par lui, particulièrement dans le premier et dans le troisième actes; les airs de danse sont jolis, et l'instrumentation est, en général, fort soignée.

J'ai dit que la mise en scène de l'ouvrage est soignée; il est seulement fâcheux que les deux rôles principaux soient joués par des acteurs qui y sont mal placés. Mme Montessu n'a point dans sa personne le charme convenable pour jouer celui de Manon, de cette femme dont la beauté et la grâce pouvaient seule faire excuser les folies de passion de Desgrieux, et le goût du marquis de Gerville. Elle ne cesse point d'être une grisette, et ce n'est pas ce que fut Manon après être entrée dans le monde. Quant à Ferdinand, il se démène trop, manque absolument de noblesse, et semble tomber du haut mal pendant presque tout le troisième acte.

M. Maurice Schlesinger vient de faire l'acquisition de la musique de ce ballet, qui sera sans doute fort à la mode dans les salons l'hiver prochain.

Fétis.

CONCERT

Donné dans les salons de M. Dietz, le 1er mai, par M. Lucantoni.

Miracle! s'écriait il a quelques jours avec complaisance un journal dont j'ai oublié le nom, à propos d'un instrument pour lequel je ne suis pas plus heureux, mais qui est je crois fort innocent du fait qu'on lui impute. Miracle! vais-je m'écrier aujourd'hui avec plus de raison; on a donné un concert amusant, un concert de salon qui n'a point excité les bâillemens et l'ennui parmi les auditeurs fort nombreux, à la grande satisfaction du bénéficiaire. On doit féliciter M. Lucantoni du choix des artistes qui ont chanté à son concert; et si nous n'avions pas la crainte de blesser son amour propre, il est encore une chose dont nous le louerions fort: disons seulement qu'il a jugé à propos de ne pas se faire entendre dans son concert, et répétons, avec le docteur Pangloss, que *tout est au mieux*, *dans le meilleur des mondes*. Que si vous ne savez pas ce que c'est que M. Lucantoni, je vais vous l'apprendre. M. Lucantoni est.... (j'allais dire un chanteur) un monsieur que le directenr du théâtre Italien avait engagé, il y a deux ans, pour jouer le rôle de *Iago* dans *Otello*, et auquel il donnait à cet effet la modique somme de dix mille francs par an. Le pauvre homme! Or, maintenant que je vous ai donné quelques renseignemens sur M. Lucantoni et sur son talent, je vais passer à son concert.

Mme Damoreau a chanté avec la perfection à laquelle elle nous a accoutumés. On ne saurait mettre plus de goût, de grâce dans les détails, et de sûreté dans l'exécution. Zuchelli l'a fort bien secondée dans un duo de *Mathilde di Sabran*. Elle a chanté ensuite, avec non moins du succès, un air de Mercadante. Mmes Marinoni et Danvers se sont fait justement applaudir, la première par de jolies broderies, exécu-

tées avec beaucoup de légèreté, la seconde par un sentiment musical, qu'il n'est point donné à tout le monde de posséder. Cette dame ne charge point la musique d'ornemens, mais sa manière est sage, et ce qu'elle fait est bien senti; il ne lui manque qu'un peu de ce qu'on appelle *métier*, pour en faire une cantatrice habile.

On trouve dans Ad. Nourrit tout ce qui constitue un artiste véritablement digne de ce nom. Ce jeune homme joint, au don naturel, d'une voix délicieuse, de la conscience, de la passion et un sentiment profond; qualités trop rares parmi les chanteurs. Il a dit d'une manière ravissante le duo du premier acte de *Guillaume Tell*, et quelques jolies romances de Mme Duchambge. Le duo de *Guillaume Tell* n'est pas dans la voix de Levasseur; mais il a fort bien chanté avec Nourrit celui des deux vieillards de la *Fausse Magie*; ce morceau a fait grand plaisir. C'est chose neuve que la musique de Grétry dans un concert, et cependant elle y a moins vieilli qu'au théâtre, car le talent de l'accompagnateur peut déguiser la faiblesse de l'orchestre. Grétry réussissait à merveille dans les morceaux qui demandaient de l'esprit et de la finesse; il y a plusieurs morceaux de ce compositeur empreints d'une telle vérité d'expression, qu'ils ne vieilliront jamais; on peut dire de lui qu'il est souvent le La Fontaine de la musique.

Pellegrini et Bordogni ont chanté le duo du *Barbier*. Le premier laisse voir encore quelques traces d'un talent qui tombe en décadence; le second a fait quelques fioritures avec légèreté, mais il ne joue pas mieux dans un salon que sur le théâtre. Il me reste à parler d'un petit artiste haut de trois pieds environ, qui joue de la guitare d'une manière fort suprenante, pour un enfant de son âge, et dont la jolie petite figure intéresse tout d'abord. Comme il faut que l'esprit

d'exagération se glisse partout, quelques personnes avaient répandu à l'avance que c'en était fait de MM. Sor et Carcassi, et que ce petit artiste allait faire pâlir leur renommée. Il n'en est rien : on se laisse prendre, sans le savoir, à l'intérêt qu'excite un enfant, surtout lorsqu'on a eu soin de publier sur lui une espèce de petit roman dont il est le héros. Si celui-ci continue, s'il ne se laisse pas éblouir par ses succès enfantins, il parviendra, je n'en doute pas, à un talent fort distingué ; mais il faut pour cela qu'il travaille sérieusement. Il ne peut avoir encore que des facultés mécaniques, et malheureusement la personne qui fait de son talent l'objet de spéculations, l'usera peut-être avant le temps, ainsi qu'il est presque toujours arrivé dans des occasions semblables.

Je me trouvais à ce concert auprès d'un amateur qui s'étonnait de l'acharnement avec lequel on nous poursuit dans toutes les solennités musicales, de l'inévitable musique, Rossini, et qui demandait pourquoi les chanteurs ne nous font pas entendre quelquefois des choses qu'on ne connaît point ici ; ou bien encore les œuvres de Mozart, qui, certes, en valent bien d'autres. Cet amateur pourrait bien n'avoir pas tort, et j'avoue que, pour ma part, tout admirateur que je suis du maître de Pesaro, je partage son avis ; mais il y a un obstacle difficile à vaincre. Les chanteurs, pour la plupart, ne s'embarassent guère si ce qu'ils chantent est neuf ou si les oreilles en sont rebattues ; ce qui leur faut, ce sont des applaudissemens et des succès faciles. La musique de Rossini est ce qui leur convient le mieux, parce qu'elle est dans la voix. Le public n'aime pas à se fatiguer par une attention soutenue, il veut savoir à quoi s'en tenir sur les impressions qu'il doit recevoir ou feindre d'éprouver ; habitué à certains morceaux, il sait, par ouï-dire, quelles en sont les beautés, et à quels passages il doit applaudir. Il arrive avec une opinion toute formée, et trouve cela plus commode



que d'analyser ses sensations. C'est à cette cause qu'il faut attribuer l'indifférence du public pour les choses dont il n'a pas l'habitude, et l'entêtement des artistes qui, d'ailleurs, aiment mieux borner leur répertoire à quelques morceaux qu'ils ont eu le temps d'étudier, et dont l'exécution leur est plus facile.

E. F.

— Le sixième et dernier concert de l'École royale de Musique aura lieu dimanche prochain, 9 mai. Sa composition a de quoi piquer vivement la curiosité des amateurs ; car on y entendra un symphonie de Mozart, l'*andante* de la symphonie turque de Haydn, le finale des *Abencerages*, de M. Cherubini, la symphonie en *ut* (première) de Beethoven, un duo de Carafa, chanté par Adolphe Nourrit et Mme Damoreau, enfin un air chanté par la même cantatrice.

— D'après les lettres de Francfort, qui nous ont été communiquées, il paraît certain que Paganini doit bientôt quitter l'Allemagne pour se diriger vers la Hollande, où il restera jusqu'à la fin de l'année. D'après ces mêmes lettres, il n'arriverait à Paris que vers le milieu du mois de décembre, et ne quitterait cette ville qu'au mois d'avril, pour se rendre à Londres.

— L'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France vient de nommer le célèbre pianiste et compositeur Hummel l'un de ses membre correspondans.

— Le nouvel opéra que MM. Scribe et Auber destinent à l'Académie royale de Musique est terminé. Il doit être mis aussitôt en répétition. Un engagement formel a été signé par l'administration de ce théâtre de mettre en répétition au 1er août prochain l'opéra de M. Meyerbeer, *Robert le diable*.

— Les artistes et les amateurs de musique n'apprendront pas sans un vif plaisir qu'on vient d'ouvrir une souscription

pour la publication de la 4[me] messe solennelle à quatre parties, avec accompagnement d'orchestre, de la composition de M. Cherubini.

Le prix de la souscription est de 20 fr., qu'on ne payera qu'en recevant les exemplaires.

Les demandes doivent être adressées, *franc de port*, à l'auteur, rue du Faubourg-Poissonnière, n°. 19, et chez J. Frey, éditeur de musique, place des Victoires, n° 8, à Paris.

RAPPORT *fait à l'Athénée des Arts, sur la* Harpo-Lyre *de M. Salomon.*

Messieurs,

Depuis que le talent des instrumentistes a épuisé tout le domaine des difficultés dans l'exécution, l'attention à dû se porter sur l'imperfection des instrumens eux-mêmes : et c'est pour fournir à l'exécutant de nouvelles richesses que la harpe, le piano et plusieurs instrumens de cuivre, ont reçu dans ces derniers temps les développemens nouveaux qui ajoutent à leur puîssance.

De tous les instrumens à cordes, il n'en était aucun qui eût besoin d'autant de perfectionnement que la guitare : la nature de ses vibrations maigres et avortées lui assigne un rôle très-secondaire, elle lui défend de mêler sa voix à la voix éclatante ou majestueuse de l'orchestre, et la resserre dans le cercle étroit d'un accompagnement doux et mélancolique, espèce de caresse pour l'oreille, suffisant à peine à glisser jusqu'à l'âme, et ne produisant jamais ces émotions vives et pénétrantes qui font toute la vie des arts. M. Salomon a eu le projet de relever l'importance de cet instrument déchu. Pour y réussir il fallait augmenter à la fois la durée

et la force des vibrations; fournir à l'harmonie des bases plus retentissantes, plus nourries, plus nombreuses; rendre la qualité du son égale dans toute l'étendue du manche, et trouver le moyen de jeter au milieu de l'uniformité naturelle à cet instrument, une variété qui ne vint d'ailleurs que du pincé de l'exécutant. M. Salomon a essayé de résoudre ce problème avec sa *harpo-lyre*, et après avoir examiné mûrement ce nouvel instrument, vos commissaires sont restés convaincus qu'il a réussi.

La *harpo-lyre* est composée de trois manches; sa forme est celle de la lyre antique, mais élargie et alongée. Aussi est-elle fixée au moyen de deux branches de fer poli qui l'attachent à une caisse vide, laquelle forme une sorte d'écho pour la table d'harmonie, et ajoute au retentissement des cordes. Considérée comme un simple meuble, la *harpo-lyre* est gracieuse, élégante et riche : mais c'est là son moindre mérite. Des trois manches qui la composent, l'un (celui du milieu) est le même que celui de la guitare; celui qui est à gauche de l'exécutant renferme une octave diatonique de harpe; celui qui est à sa droite est composé de sept cordes graves donnant sept notes dans l'échelle chromatique, depuis le *mi* de la guitare ordinaire jusqu'au *la* de la contre-basse.

Le perfectionnement du manche du milieu est extrêmement sensible : les voix basses ont plus de force et de rondeur, et dans les cordes hautes, le son se montre partout égal jusqu'à la 19e touche, tandis que sur la guitare, on ne saurait aborder avec succès au-delà de la 12e ou 13e. Cette égalité et cette étendue si précieuses, sont surtout obtenues par le concours de deux autres manches entièrement nouveaux. Celui qui a le plus de rapport avec la harpe vous offre toujours une octave que vous mettez en rapport avec le tonique,

au moyen d'un sillet mobile, ou par le barré. C'est ainsi qu'on obtient dans le pincé une variété agréable et riche, qui colore l'accompagnement et lui donne plus de moëlleux : en mariant aussi ces sons avec ceux du manche ordinaire, ou du manche chromatique, on produit des effets nouveaux et dont on ne saurait apprécier la portée aujourd'hui que cet instrument est encore dans l'enfance. Quant au manche chromatique, comme il est pincé toujours à vide, il offre les plus grandes facilités pour les modulations, sans augmenter considérablement les d'ifficultés. Les cordes d'*ut*, de *ré*, de *si*, *etc.*, sont pleines et sonores : la dernière, le *la*, est un peu faible, mais encore peut-elle soutenir très-bien le son dans l'*andante*, et favoriser ainsi le mouvement de l'harmonie.

Cette description rapide et bien incomplète ne saurait vous donner, Messieurs, une idée assez juste de perfectionnement que vos commissaires ont reconnu dans la *harpo-lyre* de M. Salomon. Toute description peint mal la réalité; et en fait d'instrument de musique surtout, rien ne remplace l'œil et l'oreille.

Toutefois il est un moyen assez sûr de porter un jugement dans ces sortes de nouveautés. C'est la comparaison de ce qu'on présente avec ce qui existait déjà. Vos commissaires ont mis en rapport la *harpo-lyre* et plusieurs guitares de différens luthiers reconnus les meilleurs. La supériorité de la *harpo-lyre* n'a pas été un instant douteuse, et le volume du son leur a paru même suffisant pour que le nouvel instrument pût figurer avec avantage dans le *trio*, le *quatuor* et le *quintetti*.

Nous ne nous dissimulons pas cependant que le piédestal qui accompagne cette nouvelle guitare la rend moins commode; que l'on pourrait trouver aussi un moyen de donner

au sillet du manche *diatonique* une mobilité plus prompte et plus sûre. Mais l'auteur s'occupe lui-même d'ajouter ces complémens à son ouvrage. Tel qu'il est, il a dû exiger de la part de l'inventeur un grand nombre d'essais, des combinaisons multipliées, des dépenses considérables, et il offre dans son résultat un perfectionnement qui approche de l'invention. En conséquence, votre commission vous propose :

1° D'accorder à M. Salomon, inventeur de la *harpo-lyre*, une médaille qui forme le 2e degré de vos récompenses, et de la lui décerner dans la prochaine séance publique.

2° De lui délivrer une copie du présent rapport.
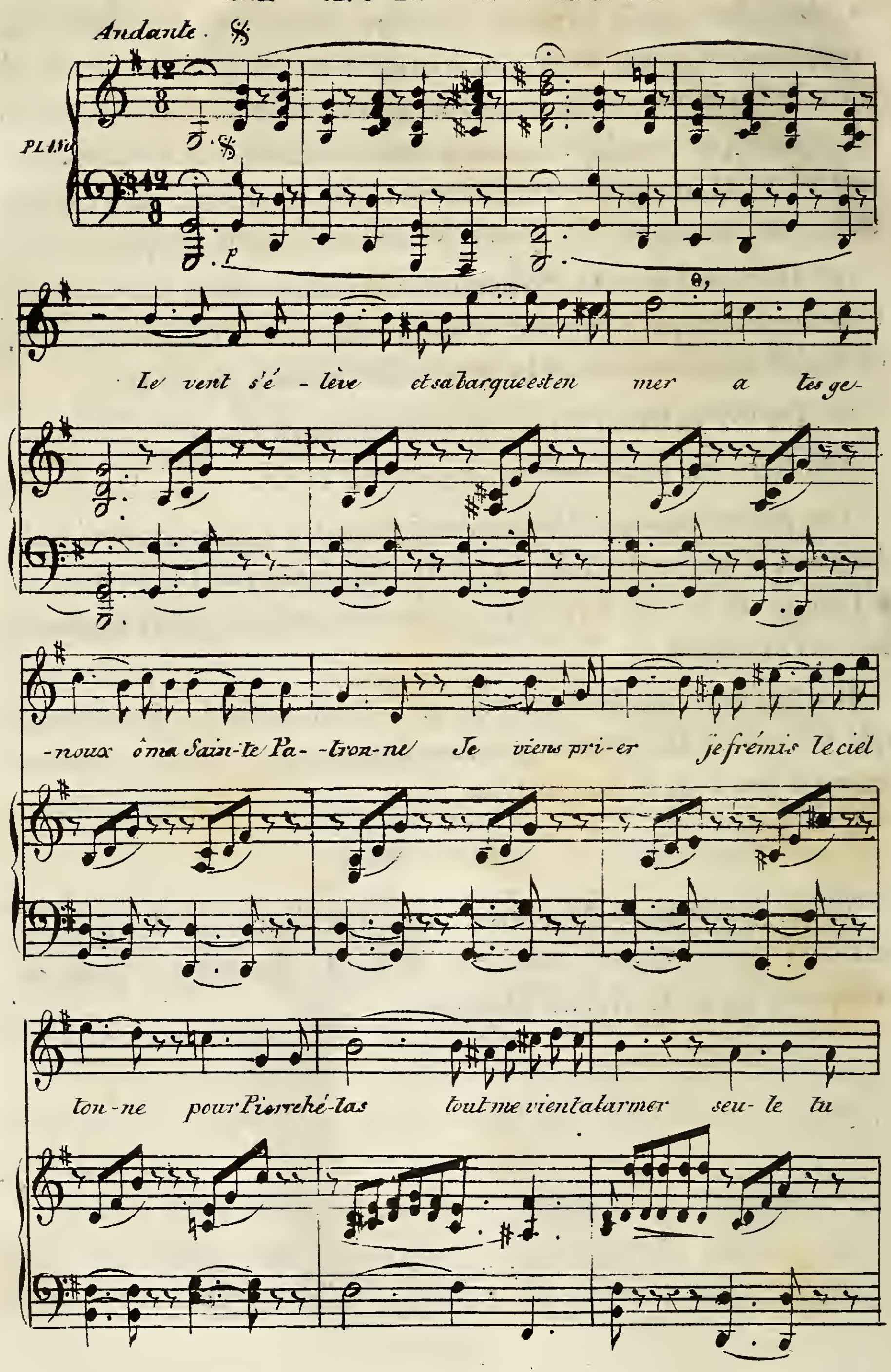
Délibéré en commission, le 4 avril 1830.

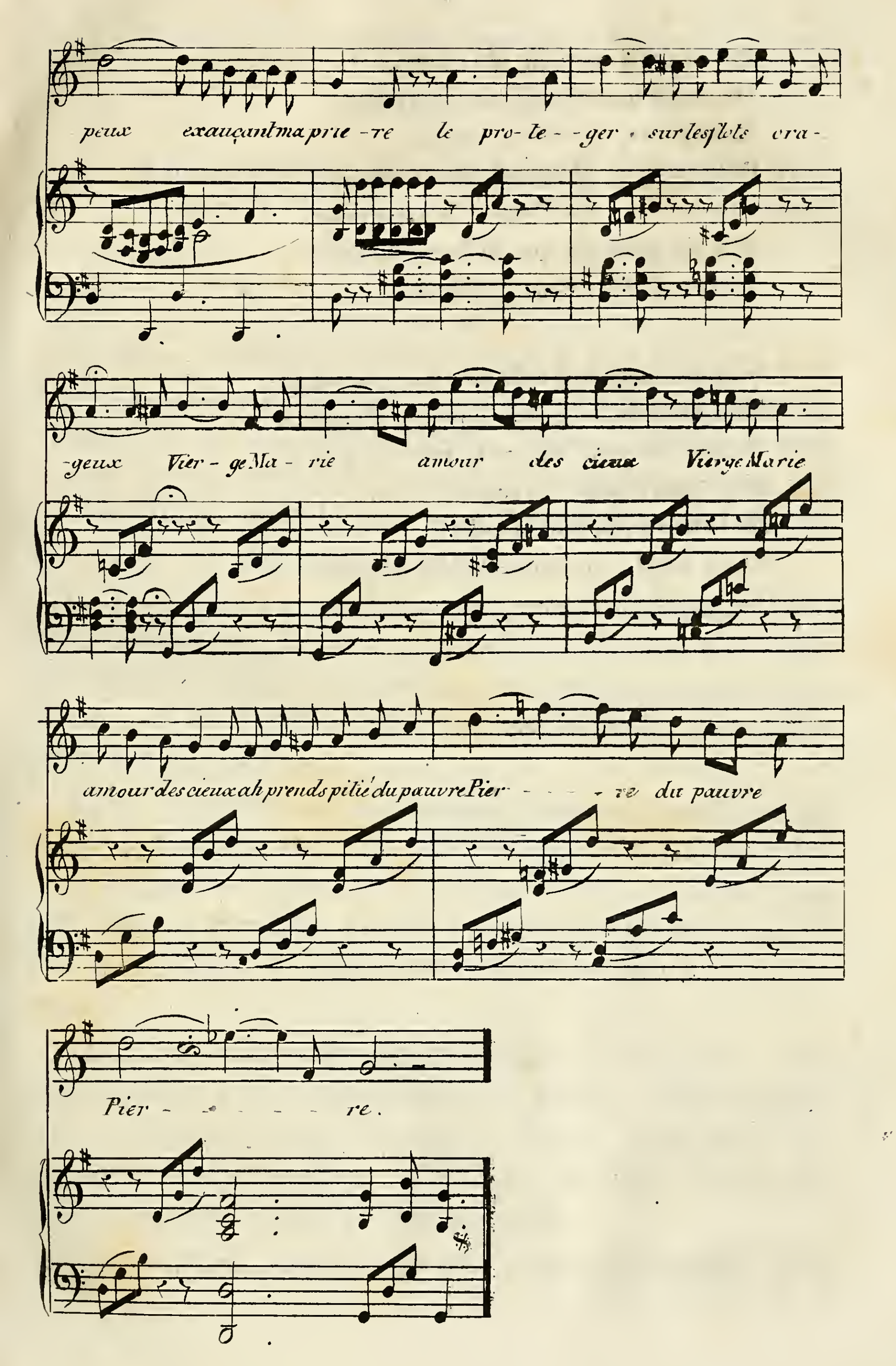
Les personnes qui désireraient prendre connaissance de la *harpo-lyre* peuvent s'adresser à M. Salomon, rue Colbert, n° 2, à l'angle de la rue Vivienne, tous les jours de midi à quatre heures et demie.

Il a fait une méthode au moyen de laquelle les personnes qui jouent de la guitare peuvent apprendre seules et facilement à jouer de la *harpo-lyre*.

Nous croyons faire plaisir aux amateurs en leur donnant ici une romance nouvelle que M. Panseron vient de composer pour la *Revue Musicale*.

LE VŒU À LA VIERGE.




peux exauçant ma pri-re le pro-te--ger sur les flots ora-
-geux Vier-ge Ma-rie amour des cieux Vierge Marie
amour des cieux ah prends pitié du pauvre Pier----re du pauvre
Pier-----re.

Est-il parti pour ne plus revenir ?
De son retour l'heure est déjà passée.
Protége-le ; je suis sa fiancée,
Et le pasteur, demain, doit nous unir.
Protége-le, c'est l'appui de mon père,
Et c'est pour lui que je forme des vœux.
Vierge Marie, etc.

Je te promets mes rubans, ma croix d'or,
Mon voile blanc, mon bouquet d'épousée,
Si près de moi, sur cette marche usée,
Mon fiancé peut t'invoquer encor.
De l'Océan, apaise la colère ;
Et du fanal, prolonge au loin les feux.
Vierge Marie, etc.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Londres. Le début de Santini dans le rôle d'*Assur*, a été heureux à l'Opéra italien de Londres. On n'a point trouvé le volume de sa voix très-mordant ; mais sa qualité a paru bonne, et son chant pur et soigné. Mlle Blasis a joué le rôle de *Sémiramis*, et Mme Petralia s'est chargée de celui d'*Arsace*, beaucoup trop fort pour ses moyens.

La *Cenerentola* a succédé à *Sémiramis*. Ambrogi, qui a joué d'origine le rôle de *don Magnifico*, à Rome, y a eu peu de succès au théâtre de Londres. En rendant compte de son début, un journaliste anglais dit que les beaux jours de ce chanteur sont passés.

Elisa e Claudio, qui est considéré comme le meilleur ouvrage de Rossini, avait été joué à Londres en 1823, mais sans succès; cet opéra vient d'être remis en scène pour Mlle Blasis et Donzelli, mais il n'a pas été plus heureux, et l'on a été obligé de l'abandonner après une seule représentation.

Suivant les usages du théâtre italien de Londres, on a mis en ballet le *Guillaume Tell*, de Rossini, faute de pouvoir le chanter. Déjà *la Muette de Portici* avait subi une semblable métamorphose. L'effet de ces deux ouvrages, ainsi défigurés, a été fort bien accueilli.

Les nouvelles particulières qui nous parviennent de la

mise scène du *Pirate* de Bellini ne sont point favorables à l'ouvrage. Mme Méric-Lalande, très-fatiguée d'un voyage, fut obligée de répéter la pièce le lendemain de son arrivée, et c'est après une seule répétition mal faite que l'ouvrage a été joué. L'orchestre, les chœurs, la plupart des acteurs s'acquittèrent au plus mal de leur tâche, et l'ouvrage ne produisit point d'effet. Mme Méric-Lalande, fort émue, ne déploya point tous ses moyens à cette première représentation; ce n'est que par la suite qu'elle a repris ses avantages. La nécessité où la direction se trouvait de donner promptement un ouvrage nouveau, ne lui a point permis d'attendre l'arrivée de Lablache, dont la présence était à peu près indispensable pour donner à l'opéra de Bellini tout l'effet dont il est susceptible.

La Fiancée, opéra d'Auber, a été traduit en anglais, et représenté au théâtre de Drury-Lane sous le titre de *The National Guard, or Bride and no Bride*. La plupart des morceaux d'ensemble ont été suprimés, faute de chanteurs pour les exécuter, et l'on n'a conservé que les romances et les couplets. Ces retranchemens expliquent le titre d'*Operette* qu'un journal anglais donne à cet ouvrage.

On prépare au même théâtre la mise en scène de la traduction de *Guillaume Tell*, qui sera sans doute quelque chose de fort curieux, avec une exécution à *l'anglaise*.

Le Gazza Ladra, traduite en anglais sous le titre de *Ninetta*, a été arrangée pour miss Paton, qui a été chargée du rôle principal. Cette pièce a été représentée à *Covent-Garden theatre*. M. Bishop, qui est rentré en possession de la direction de la musique à ce théâtre, a réduit les proportions de l'ouvrage à la taille des acteurs. Tous ceux qu'il avait à sa disposition sont, à l'exception de miss Paton, de la plus complète inhabileté. Cette cantatrice même a perdu beaucoup

de ses moyens depuis quelque temps. Dans les airs anglais, elle chante encore d'une manière fort agréable; mais dans les grands airs italiens, elle crie beaucoup. Son intonation n'est pas irreprochable, et sa vocalisation laisse beaucoup à désirer. Le rôle de *Ninetta* est au-dessus de sa portée.

Une souscription vient d'être ouverte pour relever le théâtre de l'opéra anglais (*English Opera House*), qui a été réduit en cendres le 16 février dernier. A cet effet une assemblée a été indiquée par une circulaire, pour le 3 mars, dans le salon de *King's theatre*, dans Haymarket, pour aviser aux moyens d'atteindre ce but. Un comité composé de personnes distinguées, parmi lesquelles on remarque le marquis de Ailesbury, lord Saltoun, sir Andrew Barnard et M. Madonald, s'est organisé pour cet objet.

L'incendie d'Argyll Rooms a privé la société philarmonique de la salle de ses concerts. Heureusement, la belle collection de musique de cette société, et les instrumens ont été sauvés. Les concerts ont été transportés dans la salle de *King's theatre*, qui est bien disposée pour la musique. Le premier concert a eu lieu le premier mars. Les morceaux les plus importans furent la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, l'ouverture de *la Tempête*, par Félix Mendelsohn Beertholdy, une symphonie en *re*, de Mozart, et l'ouverture de C. M. de Weber. Le deuxième concert (15 mars) a offert pour morceaux principaux la symphonie pastorale de Beethoven, l'ouverture de *Pietro d'Albano*, de Spohr, une symphonie de Haydn, et l'ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini. Les morceaux d'orchestres ont ceux qu'on exécute le mieux à la Société philharmonique; ceux qui viennent d'être indiqués ont produit beaucoup d'effet.

Deux autres concerts, par souscription, existent dans la cité de Londres. L'un est le concert des amateurs, à *London Ta-*

vern; l'autre, le concert de la *Société harmonique*, à *Freemasons'hall*. On y exécute des symphonies et des ouvertures à grand orchestre. Une nouvelle société vient de s'organiser pour donner des concerts : elle prend le titre de *Surrey Harmonic*. L'orchestre sera composé du même nombre d'exécutans que celui des concerts philharmoniques. L'élite des chanteurs italiens et anglais est engagée pour y chanter.

Les concerts de musique ancienne ont recommencé cette année le 3 mars. La première séance a été composée principalement de morceaux choisis dans les œuvres de Handel, et particulièrement dans son *Acis and Galatea*; dans la seconde on a entendu un choix de compositions de Jomelli, Grauan, Handel et Marcello.

La vente d'une collection précieuse de musique et de littérature musicale, provenant de la bibliothèque de l'organiste Jacob, et de son maître M. Cooke, a eu lieu à Londres, dans le mois de mars dernier. Parmi les ouvrages les plus curieux désignés dans le catalogue, on remarquait les manuscrits originaux de quinze ouvrages de Purcell, qui n'ont jamais été publiés, et qui, ayant été autrefois la propriété du docteur Hayes, avaient été destinés par lui à être déposés dans la bibliothèque publique d'Oxford.

BULLETIN D'ANNONCES.

SUPPLÉMENT A LA MÉTHODE DE PIANO,

PAR L. ADAM.

Contenant un choix de passages doigtés, choisis dans les ouvrages des auteurs modernes les plus célèbres, tels que Hummel, Moschelès, Kalkbrenner, Field, Ries, Czerni, Mayseder, H. Herz, Bertini jeune, Pixis, Zimmermann, Adam.

Ce supplément a pour but d'applanir les difficultés qui se rencontrent dans un grand nombre de passages de la musique moderne de piano. Il est indispensable à tous ceux qui veulent se perfectionner dans l'étude de cet instrument, et surtout à ceux qui ont appris par la méthode de M. Adam.

Airs à la Sontag, pour le piano, par Latour, nº. 66. Prix : 5 fr.

Quatrième Air varié, pour violoncelle, avec accompagnement de piano, par S. Rousselot. — 6 fr.

Le même, avec quatuor. — 7 fr. 50.

Les Fleurs à la Pisaroni, fantaisie pour harpe. — 5 fr.

Variations sur la Tyrolienne et une *Walse*, pour le piano, par Reuter; op. 10. — 4 fr. 50 c.

Rondo brillant, *Walse* et *Polonaise*, *idem*, par le même; op. 11. — 4 fr. 50 c.

Rondo brillant et *Walse*. *idem*, par le même. — 4 fr. 50 c.

Fantaisie sur le Soldat au retour, romance de Beret, pour le piano, par Mlle Henriette Martin, op. 9. — 6 fr.

Airs à la Suisse, pour le piano, par Latour, nº. 67. — 5.

Fantaisie, pour guitare seule, sur les motifs des *Deux Nuits*, par Alph. Leduc; op. 34. — 4 fr. 50 c.

Le Pirate, fantaisie pour le piano, sur une cavatine de Bellini. — 5 fr.

Air suisse, chanté par Mme Stockausen, varié pour le piano, par A. Adam; op. 45. — 5 fr.

Mélange sur les airs d'*Emeline*, d'Hérold, pour le piano, par Adam, op. 48. — 5 fr.

(1) Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue St.-Honoré, n. 123; et rue de Richelieu, n. 92.

NOUVELLES PUBLICATIONS

De Schonenberger, *boulevart Poissonnière*, *n°* 10.

DANILOWA. — Les morceaux détachés de cet opéra, avec accompagnement de piano, sont mis en vente ; savoir :

Nos. 1. *Duo* chanté par Mme Pradher et Lemonnier : « Comptez sur moi, ma chère. »
2. *Air* chanté par Mme Casimir : « Cher Delmar, à ta souffrance. »
3. *Ronde* chantée par Mme Casimir : « Dès que nos forêts ont quitté. »
4. *Air* chanté par Mme Lemonnier : « Quel outrage ! odieuse femme ! »
5. *Romance* chantée par Mme Pradher : « Par le sort, Olga soumise. »
6. *Air provençal*, duetto, chanté par Mmes Pradher et Casimir : « Sous le beau ciel de la Provence. »
7. Le même, à une voix.
8. *Couplets* chantés par M. Féréol : « Tout dégénère, et de la France. »
9. *Trio* chanté par MM. Lemonnier, Moreau-Sainti et Mme Casimir : « Grand Dieu ! j'invoque ta puissance.
10. *Air* chanté par M. Moreau-Sainti : « Soyez sensible, généreuse. »
11. Le même, transposé en *si* bémol, pour basse ou bariton.

Grand Duo pour harpe et piano, avec accompagnement d'orchestre, *ad libitum*, dédié aux miss Birket par Bochsa fils.

Fantaisie pour la harpe, sur la dernière Walse de Weber, par Bochsa.

Rondeau brillant pour le piano, sur un motif favori de H. Berton, par Chaulieu.

Voici l'heure du combat, chant de guerre, dédié à l'armée d'Afrique, paroles de M. le chevalier Lacour, musique d'Aug. Panseron.

La petite Sœur, chansonnette, paroles de E. Barateau, musique d'Auguste Panseron.

Aimez, aimez jeunes Pastours, romance pastorale, paroles et musique de Fréd. Berat.

Auld Lang Syne, air écossais varié pour le piano, dédié à son ami Alb. Sowinski, par Henry Cohen.

Collection complète des OEuvres composés pour le piano-forté, par L. Van Beethoven, en vingt-cinq livraisons environ (les dix-huit premières sont en vente) ; chaque livraison contient environ cent pages d'impression. Prix marqué : 24 à 28 fr. ; prix de la souscription : 8 fr. net, par livraison.

Collection choisie des OEuvres pour le piano-forté, composés par C. Marie de Weber ; environ cinq livraisons ; mêmes conditions que pour la collection de Beethoven.

Paris, chez A. Farrenc, éditeur de musique, rue J.-J. Rousseau, n. 12.

(15 mai 1830.)

RAPPORT

SUR UN MÉMOIRE DE M. BENNATI,

Intitulé : *Du Mécanisme de la Voix humaine dans le Chant*,

Lu à la séance de l'Académie royale des Sciences,

Le 10 mai 1830, par M. Cuvier.

Nous avons été chargés, MM. de Prony, Savart et moi, de rendre compte à l'Académie d'un Mémoire qui lui a été présenté par M. le docteur Bennati, et qui a pour titre : *Du Mécanisme de la Voix humaine dans le Chant.*

L'objet principal de cet écrit est de faire connaître la part que prend, dans les modulations de la voix, un organe aux fonctions duquel les physiologistes ont donné assez peu d'attention sous ce rapport : c'est le voile du palais, ou plutôt le détroit du gosier, formé dans le haut par le voile du palais, sur les côtés par ses piliers, et en-dessous par la base de la langue. Nous ne rappellerons pas les longues disputes qui ont agité les anatomistes sur la nature de l'organe vocal, ni les diverses comparaisons qu'ils en ont faites, tantôt avec les instrumens à cordes, tantôt avec les instrumens à vent ordinaires; l'un de nous, M. Savart, l'a comparé plus heureusement, du moins en ce qui concerne le larynx, avec ces instrumens courts, percés à chaque bout d'un petit ori-

fice, dont les chasseurs se servent pour imiter la voix des oiseaux, et a établi en conséquence que les deux ligamens de la glotte et les ventricules qui s'ouvrent entre eux prennent une part essentielle à son action pour la formation primitive du son. Il a montré en même temps par des expériences faites avec des tuyaux larges et courts, de différentes formes et de différentes substances, que la nature des parois de la bouche, les différentes configurations de cette cavité, le plus ou moins de tension de ses diverses parties, concourent à modifier ce son primitif, et peuvent surtout le faire baisser, par des moyens différens, du plus ou moins de hauteur ou d'abaissement dularynx pris dans la totalité.

Cependant il n'était pas du sujet de M. Savart de s'occuper du rôle spécial de chacune des parties de la bouche, et il n'a point examiné celui que le voile du palais peut remplir. En général nous trouvons peu de traces d'études faites par les anatomistes modernes de ce second détroit, par lequel l'air qui produit la voix est obligé de passer.

Fabricius d'Aquapendente, homme de génie dont la lecture est trop négligée aujourd'hui, en avait cependant fait remarquer l'importance. Après avoir montré que la voix se forme à la glotte, chose incontestable et cependant contestée après lui; après avoir fait connaître les rapports de l'élévation et de l'abaissement du larynx, et par conséquent des variations de longueur de la cavité buccale, avec l'élévation et l'abaissement du ton, ce qui, alors, était une vérité nouvelle, et tellement nouvelle que, près d'un siècle après, Dodart, croyait encore l'avoir lui-même découverte, il parle aussi des variations de cette cavité en largeur. *Locus hic*, dit-il, en parlant du détroit du gosier, *postremus aliorum est quibus voces graves acutæque perficiuntur; Si quidem post laryngis rimulam consistit; quo fit, ut merito fauces ea potis-*



simum motione commoveantur, quæ dilatando et constringendo perficitur, idque a suis musculis qui etiam fauciam efformant mobilem cavitatem, et numero duo sunt, quos non difficulter etiam moveri conspicabis si linguam alicui valde deprimas, atque hi contracti fauciam ardunt secumdum ejus longitudinem cavitatem ad acutam; laxati vero ad gravem formandam dilatant.

Il y a bien quelque chose d'erroné dans cette description des muscles et de leur action; mais le phénomène en lui-même est, comme on voit, indiqué avec assez de précision.

Dodart, dans son Mémoire sur la voix (1), où, pour le dire en passant, il est demeuré sur plusieurs points assez au-dessus de Fabricius, ne fait pas la moindre mention de ces mouvemens du gosier.

Ferrein paraît au contraire y être revenu, autant du moins qu'on peut en juger par quelques lignes qui terminent son Mémoire; mais sans savoir ou sans se rappeler ce que Fabricius en avait dit. Après avoir placé l'organe de la voix dans les ligamens inférieurs de la glotte, considérés comme des cordes, il ajoute : « Je me crois obligé de faire une restriction à laquelle on ne s'attend pas, c'est que les cordes » vocales (les ligamens inférieurs de la glotte) ne sont pas » les organes de toutes les espèces de voix; tels sont une certaine voix du gosier, et un fausset de même nature....

» Ils se servent d'un nouvel organe *que j'ai découvert* et » dont j'ai eu soin de constater l'existence.....

» Ce sont des faits qui seront éclaircis dans un autre mémoire, etc. (2). »

Quoique Ferrein ait survécu près de trente ans à cette

(1) Mémoire de l'Académie des Sciences, année 1700.

(2) Mémoire de l'Académie des Sciences, année 1741, pag. 429.

annonce, cet autre Mémoire n'a jamais paru, et l'on est réduit à des conjectures sur ce qu'il pouvait contenir. Haller suppose (1) qu'il voulait parler du voile du palais. Mais Haller lui-même s'est borné à quelques indications vagues, et nous ne voyons pas que nos physiologistes les plus récens et les plus estimés en aient dit plus que lui.

Quant aux différens écrits particuliers que nous avons eu occasion de consulter, nous ne trouvons guère qu'une thèse soutenue à Tubinge, en 1781, par M. Hellwag et sous la présidence de M. Storr (2), où le sujet qui nous occupe soit indiqué. Après avoir distingué la voix de fausset, qu'il nomme *substricta*, de la voix de poitrine qu'il nomme *plena*, il ajoute (3) : « *Ad substrictam vocem uvula contrahitur, ad plenam non mutatur.* »

Telles sont à peu près les notions qui, à notre connaissance, ont été présentées par les anatomistes sur l'action des parties de la bouche dans la modulation des sons. Il était donc nécessaire que ce sujet fût étudié de nouveau, et cette nécessité devait surtout frapper un médecin comme M. Bennati, qui joint aux connaissances relatives à sa profession, un grand exercice dans l'art du chant, et qui a reçu de la nature l'une des voix les plus étendues que l'on connaisse. Ayant donc donné une attention particulière à ces mouvemens du détroit du gosier, il s'est assuré que la langue elle-même, en se relevant ou en s'abaissant, et même en se courbant en canal, exerce une influence puissante sur les modulations ; et pour

(1) Physiologie, lib. IX, sect. III, parag. 13.

(2) *Dissert. inaug. de formatione loquelœ*, prœs. G. C. C. Storr; auct. C. X. Hellwag., Tubingœ, 1784.

(3) Pag. 16.

que le larynx puisse donner une intonation quelconque, il est nécessaire que l'os hyoïde soit maintenu fixement dans une position déterminée. Il a reconnu, en outre, que les notes appelées improprement *de la tête* et *du faucet*, sont dues au travail presque exclusif, à la plus forte contraction de cette partie supérieure du tuyau vocal. Il les appelle, en conséquence, *notes sus-laryngiennes*; et il nomme leur réunion, *second registre*, pour les distinguer des notes dites *de poitrine*, qu'il aime mieux appeler *laryngiennes*, et dont il nomme l'ensemble *premier registre*. Il ne veut pas dire cependant par là, que le larynx ne soit pour rien dans les unes, ni le gosier dans les autres, mais il veut seulement montrer la part plus essentielle que prend le gosier à celle du second registre.

» Quant au troisième registre dont parlent quelques méthodes de chant, il le regarde comme imaginaire, et dû, seulement, à la vibration plus ou moins forte des dernières notes du premier, et des premières du second.

» Les chanteurs, dont la voix se compose de deux registres, ont besoin de plus d'art pour ménager les transitions d'un registre à l'autre, de façon à les unir pour l'oreille, et se fatiguent plus facilement que les autres. Dans les *soprani sfogati*, qui, au moyen du second registre dépassent l'échelle ordinaire du *soprano*, on voit la langue se relever par ses bords, et former une cavité semi-conique. Dans les *soprani* parfaits, dont la voix est modulée presque exclusivement par le premier registre, la langue présente au contraire une surface arrondie par l'abaissement de ses bords, et ce qui n'est pas moins remarquable, leur langue est d'un tiers plus volumineuse que dans les sujets ordinaires.

» C'est à cette influence de la langue que M. Bennati rapporte le plus ou moins de convenance des divers idiômes pour

la musique, selon que les mouvemens qu'exigent, de la part de la langue, les retours plus ou moins fréquens de certaines lettres, secondent ou contrarient ceux qu'elle est obligée de faire pour la projection de la note.

» Venant ensuite aux autres parties du détroît du gosier, il fait remarquer que, dans les sons graves, en même temps que le larynx s'abaisse, le voile du palais se hausse et se porte en arrière; que la luette se raccourcit et prend plus de consistance.

» Le contraire arrive dans les sons aigus: pendant que le larynx s'élève, le voile s'abaisse, se porte en avant; la luette se replie sur elle-même; et, dans les notes les plus aiguës du second registre, elle disparaît tout à fait; le détroit prend la forme d'un triangle légèrement émoussé à son sommet: aussi les *ténors contraltini* et les *soprani sfogati* ont-ils les parties de ce détroit infiniment plus développées et plus mobiles que les *basses-tailles*; et il y a des différences proportionnées entre les chanteurs des autres parties.

» Ceux qui sont obligés d'employer souvent les notes de ce second registre, éprouvent le sentiment de la fatigue précisément au voile du palais, et l'inflammation qui s'y manifeste, si elle se communique parfois à la trachée, arrive rarement aux bronches et aux poumons, tandis que ceux dont le chant dépend surtout des notes du premier registre, ressentent la fatigue aux régions diaphragmatique et thorachique, et leurs inflammations sont plus profondes et finissent souvent par la pleurésie ou la péri-pneumonie. Nous ne suivrons pas l'auteur dans l'énumération qu'il donne des muscles employés à chaque genre de mouvement, soit du larynx, soit du gosier. Chaque anatomiste peut aisément s'en faire une idée; mais ce que nous ferons remarquer, ce sont les règles d'hygiène et de thérapeutique qu'il

tire de ses observations, et qui méritent de fixer l'attention des praticiens.

» Un fait assez curieux qu'il rapporte est celui d'un malade dont l'amygdale abscédée ne pouvait être aperçue ni atteinte par les procédés ordinaires, et que son médecin engagea à chanter la note la plus aiguë qu'il pourrait. Les mouvemens du détroit la firent saillir à l'instant; un autre fait non moins remarquable est celui d'un amateur, très-habile chanteur, qui s'étant fait extirper une partie des amygdales, acquit deux notes du premier registre, et en perdit quatre du second.

» Mais ce second registre a besoin d'être exercé de bonne heure, si l'on veut en tirer tout le parti qu'il promet. C'est en s'attachant à en rendre les muscles obéissans que M. Bennati est parvenu à se créer un organe qui marque jusqu'à trois octaves. Il indique dans son mémoire les précautions que l'on doit prendre à cet égard pour l'instruction des jeunes gens destinés à la musique vocale, précautions parmi lesquelles une des principales est d'interrompre ses exercices à l'époque de la mue. M. Bennati conclut son Mémoire par cette proposition : que ce ne sont pas les seuls muscles du larynx qui servent à moduler les sons, mais encore ceux de l'os hyoïde, ceux de la langue et ceux du voile du palais, sans lesquels on ne pourrait atteindre à tous les degrés de modulation nécessaires pour le chant, d'où il résulte que l'organe de la voix est un instrument *sui generis*, un instrument inimitable par l'art, parce que la matière de son mécanisme n'est pas à notre disposition, et que nous ne concevons pas même comment il s'approprie à l'espèce de sonoréité qu'il produit.

» Ce résultat sans être entièrement neuf pour la science, ainsi que l'on a pu en juger par le commencement de ce

rapport, nous paraît avoir été appuyé par M. Bennati de preuves et d'observations nouvelles, et avoir acquis sous sa plume un développement qui fixera davantage l'attention des physiologistes. En conséquence nous avons l'honneur de proposer à l'Académie de témoigner sa satisfaction à l'auteur. »

Cuvier.

Savart.

LITTÉRATURE MUSICALE.

DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE DES MUSICIENS

DE TOUS LES TEMPS ET DE TOUTES LES NATIONS.

Contenant des notices historiques sur les compositeurs, les chanteurs, les instrumentistes, les écrivains sur la musique, les luthiers, facteurs d'orgues et de toutes sortes d'instrumens; avec une indication précise de tout ce qui concerne la littérature musicale, et de toutes les compositions, en quelque genre que ce soit.

Précédé d'un sommaire de l'histoire universelle de la musique, et suivi de trois tables : la première comprenant les noms de tous les artistes et de tous les écrivains rangés par ordre chronologique; la seconde, renfermant les mêmes noms classés par ordre de genres et de nations; la troisième, disposée par ordre de matières; celle-ci sera une bibliographie complète de la musique.

Par F. J. FÉTIS.

Professeur de composition à l'École royale de Musique, Bibliothécaire du même établissement, et Rédacteur de la *Revue Musicale*.

Quatre forts volumes in-8°, divisés en douze livraisons qui paraîtront de mois en mois, et dont la première sera publiée le 1er juillet 1830.

Si l'utilité d'un livre tel que celui-ci avait besoin d'être démontrée, je n'aurais qu'à citer ceux du même genre qui ont paru depuis vingt ans dans les pays étrangers, et dire quel fut leur succès. Sans parler des anciennes biographies de Matheson, Wilish, Adami, Moller, Walther et Hiller, dont la publication remonte déjà à une époque reculée, l'Allemagne m'offrirait deux dictionnaires biographiques généraux, plusieurs ouvrages du même genre consacrés à des localités, et un nombre considérable de notices détachés; en Angleterre, je trouverais trois recueils de biographies musicales, et en Italie, quatre, plus ou moins étendus. En France, je citerais le Dictionnaire publié en 1810 par MM. Choron et Fayolle; ouvrage fait à la hâte et dans lequel on ne put éviter les défauts d'un premier essai; mais qui, bien qu'il ait été tiré à grand nombre d'exemplaires, n'en a pas moins été promptement épuisé. Mais quel besoin d'invoquer de pareils témoignages en faveur de l'utilité générale d'un dictionnaire biographique des musiciens? N'est-il pas évident que la musique intéresse maintenant toutes les classes de la société, et qu'à chaque instant la curiosité publique est éveillée par quelque compositeur, chanteur ou instrumentiste, sur qui l'on aime à trouver des renseigemens certains qui ne coûtent que la peine d'ouvrir un bon recueil de notices alphabétiques? Les artistes eux-mêmes n'ont-ils pas besoin de puiser dans un livre semblable des documens qui puissent les guider dans l'étude de leur art? Les compositeurs, par exemple, y trouvent des éclaircissemens sur les révolutions de goût, les progrès de la science, les chefs d'écoles en chaque genre, et les chefs-d'œuvre qu'ils peuvent étudier avec fruit; les chanteurs y apprennent quels furent les virtuoses les plus célèbres de toutes les époques, par quels moyens ils parvinrent à la renommée dont ils jouissent; avec des détails semblables, les instrumentistes y trouvent l'indi-

cation des meilleurs ouvrages dont l'étude peut leur être utile; les luthiers et les facteurs d'instrumens y peuvent chercher les meilleurs instructions sur ce qui concerne la théorie et l'histoire de leur art, les essais qui ont été faits, les obstacles qu'on a rencontrés et les efforts qu'on a fait pour les vaincre. Enfin, les théoriciens, les littérateurs, les savans, sont certains d'y puiser toutes les indications nécessaires sur toutes les parties de l'histoire, de la théorie et de la littérature musicale. Un pareil dictionnaire, s'il est rédigé d'une manière convenable, est donc le livre indispensable de l'homme du monde, de l'artiste et du savant.

Celui que j'offre au public est le fruit de dix-huit ans de recherches, et d'une vie toute entière consacrée à des travaux analogues. Je crois devoir rendre compte des ressources dont j'ai usé pour l'exécuter.

L'Allemagne a produit une multitude de dissertations, de notices biographiques et de recueils dont E. L. Gerber s'est servi pour la rédaction de son Dictionnaire des musiciens (*Historich biographisches Lexikon der Tonkünstler,* etc.), qui parut d'abord en deux volumes, et qui fut suivi d'un supplément en quatre tomes. Non-seulement j'ai profité des travaux de ce laborieux écrivain, mais j'ai consulté les sources où il avait puisé, et j'en ai tiré les moyens de rectifier bien des inexactitudes qui lui étaient échappées. Le dictionnaire des musiciens de la Bavière, de Lipowsky, m'a fourni aussi beaucoup de renseignemens utiles. Les ouvrages que je viens de citer ne vont pas au-delà de 1812; pour combler la lacune qu'ils laissent jusqu'aujourd'hui, j'ai eu les excellens articles biographiques répandus dans les gazettes musicales de Leipsick et de Vienne, dans les écrits périodiques intitulés : *Cœcilia* et *Eutonia,* et dans le dictionnaire de la conversation (*conversation's Lexicon*), encyclopédie populaire publiée à

Leipsick, dont le succès a été immense. Outre cela, une grande quantité des notices imprimées séparément, ou qui m'ont été fournies par les artistes qu'elles concernaient, ont complété la nomenclature de mon dictionnaire.

En Italie, je n'ai pas trouvé moins de ressources; car les recueils généraux de Mazzuchelli et d'Affo, les histoires générales de la musique du P. Martini, de Burney, de Hawkins, de Forkel, les notices de Laborde, le Dictionnaire des compositeurs et des écrivains sur la musique de l'abbé Bertini (Palerme 1814 et 1815, 4 vol. in-8°), les notices de Gervasoni sur les musiciens italiens du XVIIIe siècles, les recherches sur les compositeurs et les chanteurs du royaume de Naples (Naples, 1819, in-4°), et les savantes recherches de l'abbé Baini sur les compositeurs et les chanteurs de l'école romaine, consignées dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierre-Louis de Palestrina (Rome, 1828, 2 vol. in-4°); tous ces ouvrages, dis-je, m'ont fourni des matériaux précieux pour traiter avec exactitude ce qui concerne les musiciens de l'Italie.

Pour les musiciens français, j'ai consulté les *Essais sur la musique* de Laborde (4 vol. in-4°), le dictionnaire des musiciens de MM. Choron et Fayolle, les biographies universelles de MM. Michaud, du général Beauvais, des Contemporains, la France littéraire de M. Quérard, le dictionnaire des anonymes de M. Barbier, les almanachs de spectacles, et les notices détachées répandues en mille endroits. Mais ce n'est là qu'une faible partie des ressources dont j'ai pu disposer. M. de Boisgelou, qui a été chargé pendant trente ans de l'organisation de la partie musicale de la bibliothèque du roi, a rédigé un catalogue critique de cette musique, où l'on trouve une multitude de renseignemens sur les musiciens français du XVIIIe siècle, qu'il avait connus personnellement; ce catalogne est resté manuscrit; M. Van Praet, conserva-

teur de la bibliothèque du roi, dont les lumières et l'obligeance sont connues, l'a mis à ma disposition, et y a joint des états des musiciens de la chapelle du roi, également manuscrits. Les registres du conservatoire m'ont fourni des documens fort exacts sur les professeurs et les élèves de cet établissement ; enfin un travail immense, entrepris par M. Beffara, et continué par lui pendant près de soixante ans, a été pour moi un trésor de faits qu'on cherchait vainement ailleurs. Ce travail consiste en recherches sur l'opéra, sur les pièces qui y ont été représentées, sur les auteurs et compositeurs qui ont travaillé pour ce spectale, depuis son origine jusqu'à ce jour, et enfin sur tous les chanteurs, danseurs et musiciens d'orchestre qui y ont été employés. Plus de vingt gros volumes in-fol. et in-4° renferment les résultats des recherches de M. Beffara ; il a bien voulu me les communiquer, ainsi que dix-sept vol. in-4° de recherches du même genre qu'il a faites sur les opéras représentés en Italie, en Allemagne et en Angleterre.

Les musiciens anglais étaient peu connus avant que Burney et Hawkins eussent publié leurs histoires de la musique ; depuis lors, une collection de mémoires biographiques sur les musiciens des trois derniers siècles, dont la deuxième édition a été publiée à Londres en 1814, et un dictionnaire des musiciens en deux volumes, qui a paru en 1824, sont venus fournir tous les renseignemens qu'on pouvait désirer sur ces artistes.

J'ajouterai aux détails que je viens de donner, qu'il est peu d'histoires littéraires de nations, de provinces, de villes, et d'ordres religieux que je n'aie consultées ; et ces recherches m'ont donné les moyens de rectifier beaucoup d'erreurs qui s'étaient accréditées.

Pour la partie bibliographique et d'érudition, j'ai profité des

travaux de Forkel et Lichtenthal, et j'ai eu à ma disposition une collection de notes fort curieuses, faites par Sébastien de Brossard, auteur du plus ancien dictionnaire de musique qui ait été publié après celui de Tinctor. Ces notes manuscrites contenues dans vingt-quatre cartons, se trouvent à la bibliothèque du roi. J'ajouterai que depuis trente ans, j'ai examiné avec soin plus de vingt-cinq mille ouvrages imprimés ou manuscrits, soit de théorie, soit de pratique, et que j'en ai tiré des renseignemens plus exacts que tout ce qu'on pourrait trouver dans les dictionnaires et les histoires littéraires.

Tel est l'apperçu des matériaux que j'ai mis en œuvre pour former l'ouvrage le plus complet qu'on ait fait jusqu'ici sur la biographie des musiciens et la bibliographie de la musique. La première livraison est livrée à l'impression. Elle comprendra l'introduction historique et la lettre A.

En publiant ce *prospectus*, je profite de l'occasion qui m'est offerte pour inviter tous les artistes qui ont fait paraître quelque ouvrage relatif à l'art musical, à me faire parvenir (franc de port, au bureau de la *Revue Musicale*, rue Bleue, n° 18), tous les renseignemens qu'ils pourront me fournir sur le lieu et la date de leur naissance, leurs études, les fonctions qu'ils remplissent et leurs productions. Ils sentiront, je l'espère, la nécessité de coopérer à la perfection du monument que j'élève au profit de l'art et de leur renommée, et de mettre la plus grande célérité possible dans l'expédition de ces renseignemens.

Fétis.

Paris, ce 12 mars 1830.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ALLEMAND.

Fidélio, *musique de Beethoven.* — *Mme Schrœder-Devriendt. Haitzinger.*

On a cru long-temps que Beethoven n'était point né pour traiter avec succès le style de la musique vocale et surtout le genre dramatique. Le seul opéra qu'il ait écrit, *Fidelio*, ne réussit point dans l'origine, même à Vienne. Bien que ce fait puisse sembler fort extraordinaire aujourd'hui, il est facile de l'expliquer, si l'on se rappelle qu'il y a vingt-cinq ans que cet ouvrage a été joué pour la première fois. A cette époque, l'éducation musicale du public n'était pas assez forte, même en Allemagne, pour qu'on pût comprendre avec facilité les intentions dramatiques du compositeur, et pour discerner les formes mélodiques de son ouvrage au milieu de la préocupation que donnait une instrumentation beaucoup plus riche de détails que tout ce qu'on avait entendu jusques là. Il faut beaucoup d'habitude pour discerner au milieu de tant de motifs qui se croisent et de développemens des formes de l'accompagnement, le plan de la composition et surtout la partie mélodique et déclamée qui, au théâtre, doit tenir le premier rang; et ce n'est que par degrés que l'on a pu se façonner à faire sans peine cette sorte d'analyse. Aujourd'hui *Fidelio* jouit en Allemagne d'une

réputation méritée. En France, cet ouvrage était à peu près inconnu, même des amateurs les plus instruits, quand la troupe allemande vint l'année dernière le faire entendre avec quelques autres opéras également ignorés parmi nous. Il eut du succès, mais on n'en comprit cependant point toutes les beautés, parce que Mme Fischer n'avait pas toute l'énergie que le rôle de *Léonore* exige. Ce rôle est un des plus difficiles du théâtre allemand, et ne peut être bien joué que par une cantatrice qui réunisse les qualités du jeu et du chant. Toutes ces qualités se trouvent au plus haut degré en Mme Schrœder-Devriendt: aussi a-t-elle été admirable dans toutes les parties de l'ouvrage, et particulièrement dans les belles et fortes scènes du second acte. Cette grande actrice et Haitzinger ont excité l'enthousiasme d'une nombreuse assemblée, et ont procuré un succès éclatant à l'ouvrage de Beethoven.

Le premier acte, qui contient des morceaux excellens et particulièrement un duo, un trio, un air, et un chœur, n'a pas produit tout l'effet dont il est susceptible, parce que les acteurs qni étaient chargés de chanter la plupart de ces morceaux sont, à l'exception de Mme Schrœder, d'une faiblesse extrême. Le rôle de Marceline est fort important dans cet acte; il était confié à Mme Hanf, dont la voix n'arien d'agréable, et dont l'inexpérience est complète. Si Mme Roland avait chanté ce rôle, elle eût bien mieux fait valoir les pensées du compositeur. Une autre cause a contribué à terminer le premier acte avec un peu de froideur; c'est l'absence d'un finale développé, comme on est accoutumé à entendre maintenant. Celui de *Fidelio* est court et se termine d'une manière inattendue.

C'est dans le second acte que sont renfermées toutes les les émotions. Il commence par une scène pathétique et un air

de la plus grande difficulté que Haitzinger a exécuté avec une chaleur admirable. Il était facile de voir qu'il s'était identifié dans cet air avec la situation terrible où il se trouve; sa belle voix secondant sa verve a produit dans ce morceau un effet qu'il serait impossible de décrire. La scène de mélodrame qui suit cet air a été fortement sentie et exprimée par Beethoven. Mais rien ne peut donner l'idée de la scène terrible où le gouverneur vient assassiner son prisonnier, et où Léonore défend son époux. La musique de cette scène est fort belle, Mme Schrœder s'est élevée au plus haut degré du sublime dans l'expression qu'elle a mise dans son jeu. De pareils momens sont bien rares à la scène : ils sont, dans le genre de l'expression dramatique ce qu'on peut imaginer de plus noble et de plus beau.

Le duo des deux époux ne me semble pas être un des meilleurs morceaux de la pièce. Le motif principal est trop précipité dans son mouvement, tourmenté, et peu favorable aux voix, étant écrit presque constamment dans les cordes élevés. En général, on s'aperçoit dans *Fidelio* que le mécanisme de la vocalisation était peu connu de Beethoven, mais c'est surtout dans ce duo que ce défaut de connaissance est sensible.

Le dernier final est d'une beauté rare, le morceau d'ensemble avec chœur qui le termine est surtout d'un effet magnifique. Une pareille musique, faite en conscience pour un moment où les spectateurs ont l'habitude de s'en aller et de faire beaucoup de bruit, est une nouveauté pour nous. Les compositeurs sont si persuadés qu'ils ne seront point écoutés dans ce moment, qu'ils sacrifient ordinairement le dernier mouvement final, et qu'ils n'y mettent aucune prétention. L'événement qui s'est passé aux deux premières représentations de *Fidelio* (8 et 13 de ce mois), démontre qu'ils sont

dans l'erreur, et que s'ils faisaient de ce morceau final quelque chose qui valut la peine d'être écouté, on resterait pour l'entendre. La première fois, entraîné par un enthousiasme peu réfléchi, quelques amateurs ont demandé avec instances qu'on relevât le rideau, et qu'on recommençât le dernier morceau : personne n'avait prévu cette demande. La plus grande partie de l'orchestre était déjà partie : cependant il fallut se rendre aux vœux du public, et l'on gâta le plaisir qu'on venait d'éprouver. La seconde fois, on était prévenu, et l'exécution fut meilleure. Je ne suis point partisant de ces *bis* que je considère comme le fléau des fortes sensations musicales; mais je ne puis nier qu'il y ait dans l'élan d'enthousiasme irréfléchi qui les provoque un hommage plus vrai pour le compositeur que les applaudissemens ordinaires. Faire répéter un finale, est une nouveauté qui prouve jusqu'à l'évidence que les Français sont susceptibles de sentir vivement la musique.

Pour résumer ce qui concerne l'exécution de *Fidelio*, je dirai que Mme Schrœder y a donné la preuve que la brillante réputation dont elle jouit en Allemagne n'est point usurpée. Sa voix est puissante, son expression parfaite et son jeu mimique excellent. Elle m'a rappelé Mme Scio dans ses beaux jours. Une femme telle que Mme Schrœder manque à nos théâtres lyriques; mais des talens semblables sont toujours fort rares. Haitzinger chante parfaitement sa grande scène et tout le second acte. Genee n'est pas mal placé dans le rôle du geôlier. Uetz a eu la complaisance de se charger du rôle peu important du prince; il en a tiré tout l'effet possible, et a chanté fort juste; je suis persuadé que ce chanteur aurait beaucoup mieux réussi à Paris, s'il eut débuté dans un rôle plus favorable que celui de *Faust*.

Que dirai-je de Woltereck? Il a quelque réputation en



Allemage si j'en juge par les efforts qu'on a faits pour l'avoir à Paris ; cependant il vient encore de montrer l'insuffisance de sa voix dans le rôle du gouverneur de *Fidelio*. Cette voix est sourde, sans effet et sans timbre. L'art n'en rachète point les défauts, et l'acteur n'est pas supérieur au chanteur. Woltereck, se rendant à Paris, a passé par Amsterdam, et y a donné trois représentations au Théâtre Allemand; j'apprends qu'il n'y a pas eu plus de succès qu'à Paris.

M[me] Schrœder Devrient et Haitzinger suffisent pour assurer le succès des représentations du Théâtre Allemand. Une foule immense inondait la salle Favart à la seconde représentation de *Fidelio*. Je ne doute pas que l'entrepreneur du spectacle n'en tirât de grands bénéfices s'il pouvait rester à Paris jusqu'au mois d'octobre.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de l'Auberge d'Auray. — *Miss Smithson. — Débuts.*

Lorsque pour la première fois, plusieurs journaux annoncèrent que miss Smithson, engagée à l'Opéra-Comique, allait y débuter dans une pièce qu'on écrivait pour elle; quelques personnes, et nous sommes du nombre, ne doutèrent pas que ce ne fût un bruit inventé par la malveillance, et qui ne tarderait pas à être démenti. Quoi? se disait-on, c'est sur le théâtre qui a seul avec l'opéra, le privilège de nous faire entendre de la musique, c'est sur une scène qui doit être la ressource des jeunes compositeurs, qu'on introduit une pareille mascarade. Miss Smithson sait donc chanter? — Non. — Au moins sait-elle le français? — Pas un mot. — Et c'est à l'Opéra-Comique qu'elle se montrera devant un

public qui ne la comprendra pas: pour ma part, j'avoue que je préfère une muette, au moins la musique parle à sa place, et les instrumens tiennent lieu de sa voix jusqu'à un certain point; mais cette invention toute anti-musicale qu'elle était ne l'a pas semblé assez aux directeurs du théâtre Ventadour; ils ont renchéri sur leur première idée qu'ils avaient; aussi ne faut-il pas désespérer de voir un jour des opéras-comiques exécutés par les élèves de l'abbé Sicard. Ce serait fort commode, car, on n'aurait pas à craindre les enrouemens subits, et l'exécution serait plus *humaine* qu'elle ne l'est souvent à ce théâtre.

Venons à la pièce. La scène se passe dans la Vendée, au milieu des troubles de la révolution. Un M. de Montalban se trouve dans une auberge de la petite ville d'Auray avec Cœcilia sa femme, jeune anglaise, et son fils: poussé par des motifs de jalousie, il a provoqué le jeune Genneval; mais celui-ci ne voulant pas attenter aux jours de son ancien ami, se tue après avoir écrit à Mme de Montalban pour lui faire un dernier adieu, et lui dire les motifs qui l'ont poussé à cet acte de désespoir. Cœcilia a serré la lettre dans un coffret; mais l'aubergiste, homme fort curieux, s'empare de la lettre et se prépare à la lire, lorsqu'on frappe violemment à la porte. Ce sont des soldats chargés d'arrêter Montalban qui, soupçonné d'entretenir des intelligences avec les républicains, est également accusé de l'assassinat du jeune Genneval. L'aubergiste craignant d'être compromis par la lettre qu'il a gardée sur lui, la brûle et anéantit ainsi la seule preuve qui reste de l'innocence de Montalban. La malheureuse Cœcilia veut faire comprendre l'existence de cette lettre; mais elle ne peut s'exprimer en français. L'accusé est emmené et va subir le supplice auquel il a été condamné, lorsque l'aubergiste retrouve sur lui la lettre de Genneval qu'il croyait avoir anéantie. On s'empresse, on court, et l'on sauve Mon-

talban qui revient presser dans ses bras son épouse au désespoir : cris de joie et tableau général.

Les auteurs n'avaient point une tâche facile; il fallait qu'ils missent le talent de miss Smithson dans le jour le plus favorable, c'était un point dont ils ne pouvaient s'écarter. Leur ouvrage est un cadre dans lequel ils ont enchassé une scène dramatique pour la jeune tragédienne. Voilà le but qu'ils se sont proposé; aussi l'impossibilité absolue de réunir miss Smithson aux autres acteurs, les a-t-elle fait tracer rapidement la première partie de la pièce, et glisser sur des situations qui auraient pu offrir de l'intérêt. Il y a un grand défaut, et qu'on ne peut éviter, c'est la nécessité de traduire tout ce que dit Cœcilia à Montalban, ce qui fait jouer un sot rôle à ce dernier; mais il fallait bien que le public fut dans la confidence; et sans le petit Willams qui sert d'interprète entre son père et sa mère, on courrait le risque de ne rien comprendre à ce que dit celle-ci. Du reste, la donnée de la pièce est dramatique, et les auteurs ont fait ce qu'ils ont pu, enchaînés qu'ils étaient, et privés de moyens d'exécutions. Quant à la musique, elle a peu d'importance dans cette pièce, et nous n'en attacherons pas plus que les auteurs n'y en ont mise. On a vu que les compositeurs n'avaient aucune ressource, aussi se sont-ils sacrifiés pour l'effet de la pièce qui était tout entier dans l'actrice. La musique est de MM. Carafa et Hérold; les auteurs de la pièce sont : MM. Moreau et d'Epagny.

Il nous reste à parler de miss Smithson. Nous sommes forcés d'avouer qu'elle n'a pas produit l'effet qu'on attendait. N'ayant point d'interlocuteur, elle ne peut pas prolonger les scènes assez long-temps pour animer le public, et l'amener à des sensations fortes. Il est facile d'ailleurs de s'apercevoir de la gêne qu'elle éprouve à ne pas entendre ce qui se dit,

et de l'embarras qu'il y a pour elle à voir ses moyens d'effets si bornés dans la dernière scène. Ce n'est plus la tragédienne si vraie, si pathétique que nous avons applaudie dans Jeanne Shore et dans Virginie, je n'ai rien trouvé dans son jeu qui fut senti, qui allât à l'âme, j'y ai vu de l'exagération, mais peu de naturel. Elle doit savoir d'ailleurs, qu'elle n'est pas à sa place sur un théâtre dont la musique doit être le premier élément de succès, et que, quelque soit son talent elle ne peut y paraître convenablement. On nous trouvera peut-être sévères envers cette jeune actrice; mais on ne doit pas oublier que le théâtre de l'Opéra-Comique est consacré à la musique, et que tout ce qui peut gêner les développemens de cet art est mauvais en soi. Il est fâcheux qu'au lieu d'avancer, on aille à reculons, et notre devoir est de nous opposer autant que possible à l'introduction de choses qui doivent entraver la marche de l'art musical en France. Qu'on se procure de bons chanteurs, ou du moins des chanteurs passables, qu'on réforme et l'orchestre et les chœurs : voilà des moyens de succès. Et s'il y a quelqu'un qui doute, qu'il assiste à une représentation de *Fidelio*, et qu'il médite ce qu'il y a de grand, de majestueux, dans une telle musique, et dans un pareille exécution.

L'affiche donne à l'auberge d'Auray la dénomination de *drame lyrique :* ce n'est point un drame puisque les auteurs ont été bornés à une scène; quant à l'épithète *lyrique*, je ne connais rien qui le mérite aussi peu.

Nous n'avons point parlé de quelques débuts qui ont eu lieu récemment à l'Opéra-Comique, parce qu'il est pénible d'avoir toujours à blâmer. Nous espérions d'ailleurs quelque amélioration dans la troupe; mais nous voyons par les nouveaux sujets qui sont annoncés, que ce moment n'est pas venu. Mlle Miler, qui du théâtre Feydeau avait passé à son

voisin celui des Nouveautés où elle tenait un emploi à peu près analogue à celui de Mme Rigaut à l'Opéra-Comique, a profité de la retraite de cette dernière pour retourner à son ancienne *patrie*. Elle a écrit dans les journaux que son intention n'était pas de remplacer Mme Rigaut; et franchement elle aurait pu s'en dispenser, car personne ne se serait obstiné à voir en elle la cantatrice habile, dont elle remplit les rôles. Après cette jeune personne, vint un M. Lartique qui débuta jadis dans la *Fausse Magie*, et qui s'est montré cette fois dans le *Prisonnier*, c'est je n'en doute pas, un fort honnête homme; mais ce n'est point un chanteur, bien qu'il ait une grosse voix de basse-taille.

On nous promet MM. Édouard et Letellier, qui débutèrent autrefois sans succès au théâtre Feydeau. Seront-ils plus heureux cette fois? j'en doute, car ils n'étaient plus d'âge à espérer une belle voix, une bonne méthode, et un talent d'acteur passable. Voilà ce que nous devons voir et entendre d'ici à quelques temps; c'est une triste perspective, et je n'aperçois rien qui puisse nous consoler de la présence de toutes ces nullités, non rien : pas même miss Smithson.

E. F.

— L'empereur du Brésil vient de nommer M. Mayerbeer chevalier de l'ordre du Sud.

— Dans le compte rendu de la représentation de *Bibiana*, qui a paru dans la dernière livraison, il est dit, page 11, ligne 7, que la musique de M. Pixis aurait fait plus d'effet, si elle eût été mieux *écrite* : c'est *exécutée* qu'il faut lire.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 4 *mai* 1830.

Il fallait tout le talent dramatique de Mlle Sontag pour faire réussir ici le joli opéra de Nicolo, *Joconde*, qu'on voit avec tant de plaisir au théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris; ouvrage vraiment national, mais qui doit être joué par des Français. Mlle Sontag a été naïve et gracieuse en même temps, et il sera bien difficile, de reproduire cet opéra, quand cette aimable cantatrice ne sera plus ici. Le rôle de *Jeannette* semble être fait pour elle, et elle fait parfaitement oublier le peu d'effet, produit par les autres chanteurs et cantatrices, quand elle entre en scène. Mlle Sontag s'est montrée dans le même rôle, au public de *Potsdam*, et avec le même succès qu'ici. — La représentation de *Don Juan* de Mozart a été interrompue par un accident fâcheux, arrivé à Mme Schulz, à laquelle on avait confié le rôle de *Donna Elvira*, autrefois chanté par Mme Milder, dont la voix mélodieuse et l'air de majesté, qui lui étaient propres, avaient donné un caractère tout particulier au personnage de l'Espagnole outragée. Le public, qui est passionné pour la musique de son grand compatriote, demanda, avec enthousiasme, la répétition de l'ouverture, que l'orchestre, sous la direction de Spontini, exécuta, la seconde fois, avec une verve sans pareille. Le duo de *Donna Anna* (Mlle Sontag) et *Don Ottavio* (M. Stümer) fut vivement applaudi, et tout allait très-bien, quand Mme Schutz a chanté l'air : *Mi tradì quell' alma ingrata*. Soit qu'une indisposition ait été la cause de l'imper-

fection de l'exécution, ou que quelque autre motif ait causé le mécontentement du public, on entendit des sifflets à la fin de l'air. La cantatrice se retira, pour reparaître au quartetto: *Non ti fidar, o misera*; mais à peine eut elle chanté quelques notes, qu'on la vit chanceler et tomber à la suite d'un accès de convulsions, auxquelles elle doit être sujette, et qui avaient propablement été provoquées par la rigueur du public à sa première sortie. La toile se baissa aussitôt, et tout le public était dans une agitation d'autant plus grande, que toute la cour assistait au spectacle. On se demandait comment on s'arrangerait pour ne pas faire cesser tout-à-fait le spectacle, et on commençait déjà à douter entièrement de la possibilité de le continuer, lorsque, au bout d'une *demi-heure*, M. Blume (*Don Juan*) s'avanca pour annoncer au public que Mlle de Schützel avait consenti à se charger du rôle de *D. Elvira*, et que Mme Scidler (qui, heureusement, avait été présente au spectacle) remplirait le rôle de *Zerlina*, que la direction avait donné à Mlle de Schützel. On recommença donc le quatuor, et l'opéra fut continué. Cependant l'événement de la chûte de Mme Schulz avait produit une impression si profonde, tant sur les chanteurs que sur le public, que l'opéra ne réussit pas aussi complètement que dans d'autres circonstances. On était agité et on n'écoutait plus avec l'attention que demande un chef-d'œuvre comme *Don Juan*, pour être bien apprécié. Mlle Sontag se donna toute la peine possible pour maitriser son émotion, mais on s'aperçut bientôt que cela lui était assez difficile. Cependant elle chanta avec beaucoup de délicatesse, de sentiment et d'expression, le fameux air : « *Non mi dir bell' idol mio* » qu'on avait déjà admiré à son premier début au concert dont je vous ai parlé précédemment, et le public ne quitta pas la salle sans l'avoir demandée.

Mlle Sontag a chanté depuis ce temps-là dans l'oratorio de

la *Création* d'Haydn exécuté à l'église au profit de la garnison, sous la direction de MM. Spontini et Zetter, et les chœurs ont été chantés par les premiers amateurs de la capitale, tous membres de l'académie du chant religieux; l'exécution était au profit des invalides de la dernière guerre. — Nous avons revu Mlle Sontag dans l'opéra du *Siège de Corinthe*, par Rossini, ouvrage assez faible qui, cependant a paru produire une impression beaucoup plus favorable sur le public de Berlin, qu'à sa dernière représentation avant l'arrivée de Mlle Sontag. On dit que cette aimable virtuose nous quittera vers la fin de ce mois pour se rendre à Varsovie, où l'on attend LL. MM. l'empereur et l'impératrice de Russie.

Le théâtre de la Kœnichstadt (du faubourg de l'est) a fait une bonne acquisition en engageant M. Schuster, jeune ténor de Vienne. Ce jeune homme réunit à un extérieur assez agréable une bonne méthode de chant, et ne manque pas de facilité. Il a débuté par le prince Ramiro dans la *Cenerentola* de Rossini.

On écrit de Vienne : Au concert qui a été donné ici le 4 avril au profit des inondés, et auquel a assisté la cour, on a remarqué l'ouverture de Sémiramis, arrangée à quatre mains pour huit pianos, entre lesquels étaient distribuées les parties instrumentales si riches et si complettes de cette ouverture. Au 1er piano se trouvaient Mmes la comtesse de Herberstein et la baronne de Maltzahu; au second, Mme d'Albrecht et M. le comte de Mniszek; au 3e, Mme la comtesse de Taaffe et M. le comte Casimir Esterhazy; au 4e, Mmes la comtesse A. d'Esterhazy, et la princesse Th. de Lobkowitz; au 5e, Mme la comtesse J. de Dietrichstein et M. le comte Amade; au 6e, Mme la comtesse de Lebzeltern, et M. le comte de Kulstein; au 7e, Mme la comtesse de Windisch-

graetz et M. le comte Gyory; au 8e, Mme la comtesse M. de Wallis et M. le comte de Gallenberg.

Ce concert a été d'une exécution parfaite. Vienne seul pouvait rassembler dans la haute société un aussi grand nombre de virtuoses.

— On vient de donner ici l'*Illusion*, avec la musique d'Hérold.

— La grande fête musicale des bords de l'Elbe sera célébrée cette année, les 4, 5 et 6 juin à Halle. Parmi les morceaux qu'on annonce pour cette solennité, on remarque deux oratorios, *David*, composé exprès pour la circonstance, par Klein, et le *Banquet d'Alexandre*, de Haendel, un psaume de Reissiger, un *hosannah*, de Fr. Schneider, la symphonie en *ré* de Beethoven, celle en *sol mineur* de Mozart, un concerto de violon composé et exécuté par Dolzaner, et un double concerto de violon par Mathei et Lindner. La clôture du troisième jour se fera par une symphonie originale de Fr. Schneider, sous le titre de *Gaudeamus igitur*. Cet estimable maître de chapelle a désiré qu'on ne choisit pas un de ses oratorios, mais toute l'exécution sera dirigée par lui, à l'exception de *David* et du psaume qui le seront par leurs auteurs.

On célébrera également dans la semaine de la Pentecôte la fête musicale des bords du Rhin à Düsseldorf, pour laquelle on annonce une ouverture inédite écrite par Ries, pour la *Fiancée de Messine*, de Schiller; *Judas Machabée*, de Haendel, la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, le *Dies iræ* du *Requiem*, de Mozart, l'ouverture de *Faniska*, de Cherubini, et le *Christ au mont des Oliviers*, de Beethoven.

— On écrit de Francfort que le dernier concert donné par Paganini, le 26 avril, n'avait attiré presque personne, et n'avait produit que 600 florins, tandis que chacun des précédens lui en rapportait souvent jusqu'à 3,000.

— Les Journaux de Naples annoncent qu'un *Miserere*, de Zingarelli, exécuté pendant la semaine Sainte à l'Ecole royale par les élèves de l'établissement, a produit beaucoup d'effet.

— Les dernières nouvelles de Vienne portent que Rubini et Mme Pasta y font fureur dans l'*Otello*.

Sur une nouvelle Harpe portative.

La harpe, instrument de la plus haute antiquité, un des plus beaux par sa forme, un des plus ravissans par ses sons, est parvenue, à un degré admirable de perfection. Cependant il y a au moins 50 amateurs très-forts sur le piano contre un sur la harpe, et dans les pensionnats de demoiselles, sur 60 ou 80 élèves, 30 ou 40 commencent le piano, tandis qu'il y en a à peine 3 ou 4 qui apprennent la harpe.

On croit que cet instrument tourne la taille; nous connaissons des personnes qui, professant la harpe depuis plus de 30 ans, n'ont rien remarqué qui puisse motiver un semblable préjugé, ce n'est certainement pas la harpe qui a gâté la taille aux sept huitièmes de jeunes personnes qui sont dans les maisons d'orthopédie, et qui ne connaissent pas une note de musique, de plus les artistes célèbres sur cet instrument, qui ont commencé jeunes, et qui ont beaucoup travaillé ne sont cependant pas bossus.

La harpe est un instrument difficile, nous convenons même qu'il est très-fatigant pour des mains délicates, mais parce qu'une chaise est trop haute, pour qu'un enfant se pose dessus, le laisse-t-on sur les jambes jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour s'y asseoir. Non, on lui en donne une petite, pourquoi donc attendre qu'une demoiselle ait 12 ou

14 ans pour lui faire commencer la harpe, lorsqu'il n'est pas rare d'entendre des enfans de 8 à 9 ans jouer passablement du piano.

Afin d'obvier au retard de l'étude de ce bel et gracieux instrument, afin de concilier la résistance et l'écartement des cordes d'une harpe avec le peu de force musculaire d'une main délicate, afin de remédier à l'inconvénient de la casse trop fréquente des cordes qui prive très-souvent l'élève d'étudier en l'absence de son professeur, M. Gelinek à imaginé un modèle d'une très-petite harpe, dont la forme est tout-à-fait ossianique, elle est extrêmement portative, ne pèse que deux livres et demie et elle est un quart moins haute qu'une guitare. Cette petite harpe a quatre octaves, un fort joli son, et de belles vibrations, les cordes étant plus courtes et plus rapprochées, sont douces, et aisées à jouer; la main étant moins ouverte, les doigts moins écartés, les muscles sont conséquemment moins tendus et les articulations obéissent avec facilité. Toutes ces considérations doivent rendre nécessairement plus rapides les progrès des élèves.

En outre par cette raison même que les cordes sont plus courtes, elles ne se cassent que très-rarement, se discordent moins, la vue embrasse toute leur étendue, et le mouvement des bras est peu considérable.

Par un nouveau mécanisme de M. Gelinek, on peut aisément diézer et bémoliser deux ou trois cordes à la fois.

Au moyen d'un ruban ou d'un simple lacet, cette harpe peut se porter et offrir toutes les ressources en promenade qu'elle présente dans un salon.

On peut s'accompagner des romances, jouer des contredanses, des walz, des galopades, enfin improviser un bal

champêtre d'un effet pittoresque, en un mot, c'est la harpe des troubadours avec de nouveaux perfectionnemens.

Les personnes qui désireraient voir et entendre le modèle de cet instrument, sont invitées à se transporter chez l'auteur, M. Gelinek, rue Neuve-St.-Roch, n° 3, les mardi et jeudi, de onze heures à quatre.

(*Note communiquée*).

BULLETIN D'ANNONCES.

SOUSCRIPTION.

HUMMEL (J.-N.) 1°. Ouvre 113. *Grand Concerto* (en *la* bémol) pour piano, avec accompagnement d'orchestre, exécuté à Paris par l'auteur, à son concert du 24 mars 1830. Prix marqué. 24 fr.

2° 114. *Septuor militaire* pour piano, flûte, clarinette, trompette, violon, violoncelle et contre-basse, exécuté à Paris par l'auteur, à son concert du 1er avril 1830. 18 fr.
Accompagnemens réduits en quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse. 9 fr.

3° 115. *Grandes variations* à la tyrolienne pour piano, avee accompagnement d'orchestre ou quatuor. 12 fr.

4° 116. *Le Cor enchanté d'Obcron*, grande fantaisie caractéristique pour piano, avec accompagnement d'orchestre ou quatuor, exécutée par l'auteur, à son concert du 24 mars. 18 fr.

5° 117. *Rondo de Société* pour piano, deux violons, viole, violoncelle et contre-basse obligés, avec deux clarinettes, deux bassons et deux cors *ad libitum*. 15 fr.

Ces cinq ouvrages seront publiés ainsi qu'il suit : première livraison : *Concerto*, *Septuor*; elle paraîtra du 1er au 15 septembre — Deuxième livraison : *Fantaisie caractéristique*, *Air varié*, *Rondo de société*; elle paraîtra du 1er au 15 octobre. MM. les souscripteurs paieront 20 fr. en recevant chaque livraison.

On souscrit à Paris, chez A. Farrenc, éditeur de musique, rue J.-J. Rousseau, n. 12.

Collection des Symphonies de Beethoven, en partitions, nos 1 à 8, prix marqué de chaque, 20 fr.

Les personnes qui prendront les huit à la fois ne paieront que 64 fr.

Grande Méthode théorique et pratique pour le piano-fortè, par J.-N. Hummel ; prix marqué, 100 fr.

L'*Écho lyrique*, journal de piano, qui remplace le journal d'*Euterpe*. On reçoit vingt-quatre romances et douze morceaux italiens. Prix, 25 fr. pour la France, et 28 fr. pour l'étranger.

Troisiéme année, douzième livraison composée des morceaux suivans :

1° *Adieux à la Mer*, musique de Grast. Prix : 2 fr.

2° *Gianetta*, musique Jadini. — 2 fr.

3° *Notturno*, de Masini. — 3 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens.

NOUVELLES PUBLICATIONS.

H. Herz. *Le Junjan*, variations très-faciles et brillantes sur l'air allemand : O mon cher Augustin. Prix : 5 fr. (Cet ouvrage est extrait des Exercices de M. Herz.)

Le même ouvrage, très-facile, à quatre mains. — 6 fr.

Adam. *Mélange* des airs favoris de Henri IV, pour le piano. — 6 fr.

Schaedel. *Souvenirs de Paganini*, caprice dans le genre du célèbre Paganini, pour le piano. — 6 fr.

Karr *Vive l'Italie*, en rondeau, pour le piano à quatre mains. — 6 fr.

Pixis. *Ouverture de Bibiana*, pour le piano. — 4 fr 50 c.

La même, à 4 mains.— 6 fr.

Fontaine. *Rondeau brillant*, composé par M. E Walkiers, arrangé pour piano et violon ; op. 24 *ter*. — 7 fr. 50 c.

Allegro, *Andante et Menuet*, composé par le même, arrangé pour piano — 7 fr. 50 c.

Ballade de Henri IV, musique de Weber (tiré d'*Oberon*), avec accompagnement de piano. — 1 fr. 50 c.

Beer. *Vive l'Italie*, chœur du *Dilettante*, arrangé en pas redoublé. — 4 fr. 50 c.

Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

La romance de M. Panseron que nous avons donnée dans notre dernière livraison, se trouve maintenant chez Meissonier, éditeur de musique, rue Dauphine.

(22 MAI 1830.)

SUR L'ORGANISATION

DE LA MUSIQUE DE LA CHAPELLE, DE LA CHAMBRE ET DE L'ÉCURIE DU ROI DE FRANCE, SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV.

Si l'on jette un coup d'œil sur l'état de la musique à la fin du XVe et pendant le XVIe siècle, et si on le compare avec ce qu'il fut ensuite sous les règnes de Louis XIII, de Louis XIV, de la Régence et de Louis XV, on est frappé d'étonnement du peu de rapport qu'il y eût entre l'état florissant où cet art se trouva d'abord parmi nous, et le peu de progrès qu'on y fit ensuite. Les compositeurs attachés à la chapelle de Louis XI, du duc de Bourgogne, Charles-le-Téméraire, de Louis XII, de François Ier, et de leurs successeurs jusqu'à Charles IX, ne furent point inférieurs aux maîtres des Pays-Bas, et l'emportèrent même d'abord sur ceux de l'Italie; mais après le massacre de la Saint-Barthélemy, où périt Claude Goudimel, le dernier grand musicien de ce temps, l'art dégénéra dans l'école française, et s'anéantit presque complétement jusqu'à ce que Lulli le fit revivre en lui donnant une autre forme.

Mais si l'art d'écrire la musique fut cultivé avec succès par quelques musiciens français, à ces époques reculées, il n'en fut pas de même de l'exécution qui fut presque constamment mauvaise jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. En cherchant les causes de l'infériorité de nos artistes à l'égard de ceux des autres nations de l'Europe, j'ai cru les trouver dans la part que l'autorité administrative a toujours pris en France à tout

ce qui concerne les arts, et particulièrement la musique : au lieu de leur laisser la liberté sans laquelle ils ne peuvent se perfectionner, une multitude d'ordonnances, de réglemens, de petits usages consacrés par le temps tenaient les musiciens dans un état de dépendance et de gêne qui s'opposait au développement de leurs facultés naturelles et de leur talent. Je pense qu'on ne verra point sans intérêt quelques détails relatifs à ce sujet.

A la liberté dont les trouvères et les troubadours avaient joui dans les XIIe et XIIIe siècles, succéda dans le XIVe, un état de chose bizarre qui, pendant près de quatre cents ans, paralysa les efforts des musiciens pour s'élever dans l'ordre social : je veux parler de l'association des ménétriers de Saint-Julien, et des priviléges qui lui furent accordés. J'ai expliqué dans le premier volume de la *Revue Musicale* (1), en parlant du *roi des violons*, en quoi consistait cette association ; je me bornerai à rappeler ici qu'en 1330 quelques ménestrels de Paris, des joueurs d'instrumens pour la danse, des chansonniers et des faiseurs de tours de gibecière, se réunirent pour former une corporation qui prit pour ses patrons St-Julien et St.-Genest, et qui fonda un hôpital pour les pauvres musiciens. Le principe de cette association se trouve dans le besoin qu'on éprouvait à cette époque féodale de se protéger mutuellement contre les abus de la force ; besoin d'autant plus impérieux alors pour les musiciens, qu'ils étaient généralement méprisés et soumis à mille mauvais traitemens de la part des gens d'armes et de robe. Les actes de la nouvelle confrérie furent enregistrés au Châtelet, le 23 novembre 1331. On lui donna le nom *Menestrandie*; mais comme une foule de bateleurs et de gens méprisables s'y trouvaient mêlés ; les musiciens se séparèrent de cette tourbe

(1) Première série, tom. 1, pag. 173 et suiv.



et firent, en 1397, de nouveaux réglemens qui furent confirmés par une ordonnance de Charles VI, en date du 24 avril 1407.

L'institution était bonne dans l'origine et pour le temps où elle était établie; plus tard elle ne se trouva plus en rapport avec les mœurs, et devint un obstacle considérable aux progrès de la musique. Comme toutes les corporations, celle-ci avait un chef sous la dépendance duquel tous les musiciens étaient placés, ou qui du moins voulait étendre sa domination sur eux. Les ménétriers et maîtres de danse étaient ses véritables subordonnés, ils lui payaient une redevance pour exercer leur état; de là le désir d'agrandir sa juridiction et de l'étendre jusque sur les organistes et les compositeurs, qui résistèrent et eurent à soutenir des procès contre le roi des ménétriers pendant plus d'un siècle. S'ils conservèrent leur indépendance, il n'en fut pas de même des violonistes, ni des joueurs d'instrumens à vent; car les ordonnances royales et de police donnent aux musiciens de la confrérie des ménétriers le nom de *joueurs d'instrumens, tant hauts que bas et hautbois*; dénomination qui s'appliquait conséquemment à tous les instrumentistes, et qui n'excluait que les chanteurs. Louis XIV, qui confirma la charge de *roi des ménestriers*, régla, par des statuts du mois d'octobre 1658, les droits et émolumens qui y étaient attachés. Les musiciens de sa chapelle même étaient soumis à la juridiction bizarre de ce singulier monarque; ce qui explique pourquoi ces musiciens étaient si peu habiles, que Lulli les traitait de *maistres aliborons et de maistres ignorans*. Louis XIV ne se borna point à régler ce qui concernait la musique; par l'ordonnance qui vient d'être citée, il entra dans les moindres détails relatifs à l'organisation de sa chapelle, de la musique de sa chambre et de son écurie; il fit pour tout cela des réglemens fort curieux. Je vais en donner un aperçu.

On ne donnait point à la cour de France comme dans le reste de l'Europe, le titre de *maître de chapelle*, au compositeur chargé d'écrire les messes, motets, vêpres, *Te deum*, etc., et d'en diriger l'exécution. Le maître de la chapelle de Louis XIV était l'archevêque de Reims. Il avait pour cette charge 1,200 livres d'appointemens, payé par les trésoriers de la maison du roi, et 3000 *livres pour sa bouche à la cour*. Sa juridiction s'étendait à la fois sur les ecclésiastiques de la chapelle et sur la musique. Sous son autorité étaient établis deux maîtres de musique, servant par semestre, et battant la mesure. Après la mort de Dumont, en 1684, on établit quatre maîtres au lieu de deux; ils servaient *par quartiers*, c'est-à-dire par trimestres. Leurs appointemens étaient de 900 livres par an; et par une singulière distinction, deux de ces maîtres étaient payés par le trésorier des *menus plaisirs*, et les deux autres par le trésor public. Les quatre maîtres qui succédèrent à Dumont furent Nicolas Coupillet, prêtre, pour le trimestre de janvier, Pascal Colasse, pour celui d'avril, Guillaume Minoret, pour celui de juillet, et enfin Michel Richard de Lalande, pour celui d'octobre. Il fallait que le maître de musique se rendit en cérémonie suivi d'un huissier, près du maître de la chapelle, pour lui demander la permission de faire accorder les musiciens, ce qui devait toujours se faire long-temps avant que le roi vînt à la chapelle; or, il arriva quelquefois que Louis XIV, vers la fin de sa vie, devança l'heure indiquée pour la messe, et la permission de s'accorder fut refusée: il fallut que le roi se contentât d'une musique fausse à déchirer l'oreille la plus dure.

Les femmes n'étaient point admises à chanter dans la chapelle du roi; mais comme il était nécessaire d'avoir des voix aiguës, on établit six places de *pages de la musique*; deux maîtres de musique de la chapelle furent chargés de nourrir

et d'entretenir ces enfans, chacun par semestre; pendant long-temps Coupillet et Minoret eurent cette charge. Mais il était difficile de faire de la musique supportable avec six voix de dessus seulement; on fit venir d'Italie, en 1675, pour fortifier cette partie, quelques castrats au nombre desquels se trouvait un excellent musicien nommé *Antonio Baniera*. L'essai qu'on avait fait de ces voix ayant paru satisfaisant, on engagea, en 1680, quatre autres castrats nommés Antoine Favalli, Thomas Carli, Joseph Nardi et Pierre Ramponi.

Outre les quatre maîtres de musique de la chapelle, il y avait un compositeur dont le traitement était de 300 livres par an. Dumont avait eu long-temps cette charge : après sa mort, on en donna la moitié à l'abbé Robert, prieur d'Ilou, et l'autre moitié fut partagée entre Lalande et Colasse; en sorte que ceux-ci eurent chacun 75 *livres par an*, pour composer la musique qu'on exécutait à la chapelle du roi!

Si l'on faisait peu de dépense pour le compositeur de la chapelle, en revanche ou en faisait beaucoup (comparativement) pour les organistes. Ils étaient quatre, servant par quartier, et recevant chacun 600 livres par an. Ils avaient été reçus en 1678. Le premier était Jacques Tomelin, le second, Jean Buterne, le troisième Guillaume-Gabriel Nivers, et le quatrième Nicolas le Bègue.

Les hautes-contres de la chapelle étaient au nombre de treize, dont cinq ecclésiastiques pour le chœur, et huit laïques. Parmi ceux-ci était Charles Lemaire, qui passe pour avoir introduit en France vers 1666 la syllabe *si* pour la solmisation, et qui fut reçu à la chapelle en 1669.

Les chœurs de la musique du roi étant presque toujours à cinq parties, on distinguaient les ténors en hautes-tailles et basses-tailles; les voix qu'on a appelées depuis lors *basses-*

tailles se nommaient alors basses chantantes. Parmi les hautes-tailles se trouvaient un musicien nommé Jean Dassy, qui étant entré à la chapelle en 1648, y chantait encore en 1703; Jean Rebel, aïeul du compositeur de ce nom qui fût directeur de l'Opéra; Jean Gaye, qui eût une voix admirable et qui chanta tant à la chapelle qu'à la chambre du roi depuis 1666 jusqu'en 1701; et Michel Laffillard, qui s'est fait connaître par de bons élémens de musique. Les chanteurs de cette partie étaient au nombre de *dix-huit*.

Parmi les basses-tailles, ou seconds ténors, qui étaient au nombre de vingt-et-un, se trouvait Antoine Brossard, frère de Sébastien de Brossard, auteur du plus ancien dictionnaire de musique français. Il n'y avait que huit basses chantantes soutenues de deux serpens. Le nombre total des chanteurs de la chapelle était donc de soixante-deux.

L'orchestre qui accompagnait ce chœur était peu considérable; il se composait de quatre *dessus de violon*, trois parties d'accompagnement qui étaient exécutées par des violes, savoir; la *haute-contre*, par Sébastin Huguenet, la *taille*, par Pierre Huguenet l'aîné, et la *quinte*, par François Fossard; deux *flûtes d'Allemagne*, deux *basses de viole*, une *grosse basse* (ou contre-basse de viole), qui était jouée par Pierre Chabanceau de la Barre, lequel était aussi quelquefois employé à jouer du théorbe; deux *bassons*, joués par Nicolas Hauteterre et Jacques Danican-Philidor, le cadet, et une *basse de Cromorne* qui était confiée à André Danican-Philidor. Par une distinction singulière, Louis XIV ordonna que tous ces symphonistes seraient payés sur sa cassette, et non sur l'état des menus plaisirs, comme les autres musiciens. Les chanteurs avaient 900 livres d'appointement; mais les musiciens de l'orchestre ne recevaient que 600 livres. A certaines grandes fêtes de l'année, les musiciens qui

étaient sur l'état des menus plaisirs recevaient du pain, du vin et de la viande ; ce qui les rendait commensaux du roi. Ceux-là jouissaient d'un privilége assez bizarre ; ils ne pouvaient être poursuivis pour dettes. Lorsque la cour voyageait, deux fourriers de la chapelle étaient chargés de faire le logement des musiciens.

Le copiste de la chapelle avait 60 livres de gages. Il s'appelait *le noteur et régleur de musique* du roi. Outre le personnel qui vient d'être indiqué ; il y avait un musicien chargé d'enseigner à jouer du luth aux pages de la chapelle : il avait 300 livres d'appointemens. Un certain Léonard Itier conserva cette charge pendant près de cinquante ans.

La musique de la chambre du roi n'offre pas moins de singularités que la chapelle. On y trouvait deux *surintendans de la musique*, qui faisaient leur service par sémestre, et qui avaient chacun 2,239 livres 10 sous de traitement, savoir : 660 livres de gages, 900 livres de nourriture, 319 pour ce qu'on nommait les montures, et 360 livres *pour la nourriture d'un page mué* (ayant perdu sa voix), qu'il était autorisé à garder près de sa personne pour son service.

Au semestre de janvier, Jean Boësset, seigneur de Haut, était sur-intendant de service ; Michel Richard de la Lalande entrait en fonctions au semestre de juillet. Celui-ci était en outre maître de musique de la chapelle. Outre ces appointemens, M. Boësset avait encore 1,140 livres pour enseigner la musique aux pages de la chambre, 1,980 livres pour leur nourriture et 426 livres pour leur monture. Lalande joignit à son double traitement comme maître de musique de la chapelle et de sur-intendant de la chambre : 600 livres comme compositeur de la musique particulière, et 1,200 livres de pension sur la cassette du roi. Sa femme avait aussi 1,600 livres de pension.

Le sur-intendant de service avait l'inspection des voix et

des instrumens *pour faire bonne musique au roi.* Tout ce qui se chantait par la musique de la chambre devait être répété chez lui.

Les dessus de la musique de la chambre étaient chantés par les pages, au nombre de trois. Il n'y avait point de hautes-contres, mais trois *hautes-tailles*, deux *basses-tailles*, et *deux basses.*

L'accompagnement se composait d'un clavecin, d'un *petit luth*, d'une *viole* et d'un *théorbe.* Jean-Baptiste d'Anglebert, qui touchait le clavecin, n'avait point le titre de *claveciniste*, mais de *clavecin du roi.* Il recevait 600 livres de gages, 900 livres pour la nourriture, 213 livres de monture, et 270 livres pour la nourriture de son *porte-épinette.*

Michel Lambert, beau père de Lulli, avait 1,140 livres de gages pour apprendre la musique pendant six mois aux pages de la chambre, 1,980 livres pour leur nourriture et 426 livres pour leur monture. Les maîtres des pages de la musique avaient le droit de diriger l'exécution en l'absence des sur-intendans.

Il y avait aussi pour la musique instrumentale de la chambre *quatre petits violons*, à 2,200 livres d'appointemens, quatre *basses de viole*, qui étaient jouées par Antoine Forcroy, Mlle Hilaire, Mlle de la Barre et Mlle Sercamanan. Ces demoiselles avaient 1,200 livres : Forcroy n'en avait que 600.

Le premier luthier fut un certain Jacques le Breton, qui fut reçu en cette qualité au mois d'avril 1,655, et qui prêta serment entre les mains du duc de Lude, premier gentilhomme de la chambre.

Outre le petit orchestre de la chambre, il y avait *la grande bande* des vingt-quatre violons, qui était fort ancienne. Chaque musicien avait 365 livres de gages. La grande bande était quelquefois appelée pour jouer au dîner du roi, aux ballets, comédies, opéra et aux autres divertisse-

mens. Du Manoir le père en était le chef. Elle se divisait en six *dessus de violons*, quatre *haute-contres* de viole, quatre *tailles de viole*, trois *quintes de viole*, cinq *basses de viole*, et deux *grosses basses*.

Enfin il y avait une autre bande qu'on appelait les violons du cabinet ou *petits violons de Lulli*; ils étaient payés sur la cassette du roi, à 30 sous par jour. Cette bande qui se composait de 23 musiciens, suivait le roi dans tous ses voyages, et servait dans tous les divertissemens de la cour, tels que sérénades, bals, ballets, opéra des appartemens et concerts particuliers, ainsi que dans les fêtes qui se donnaient sur l'eau ou dans les jardins des maisons royales. Elle se trouvait au sacre, aux entrées de ville, aux mariages, aux pompes funèbres et autres solennités extraordinaires. Elle se divisait en six dessus de violon, deux haute-contres de viole, trois tailles, deux quintes, quatre basses, deux *dessus de cromorne* et deux bassons.

Les différentes bandes de la chambre se réunissaient à la musique de la chapelle dans quelques fêtes extraordinaires de l'église; mais par un ordre exprès du roi, elles devaient tenir le côté de l'épitre pendant que la musique de la chapelle était du côté de l'évangile. Une pareille division n'était pas propre à rendre l'exécution meilleure.

Plusieurs priviléges avaient été accordés à la musique de la chambre du roi. Par exemple, quand elle allait se faire entendre par ordre du roi devant les princes du sang (excepté les enfans de France), et devant les princes étrangers, quoique souverains, si les princes se couvraient, les musiciens se couvraient aussi. Le prince de Morgues ayant été informé de ce privilége, aima mieux entendre la musique découvert. Louis XIV craignant que ses chanteurs s'enrhumassent, dans les fêtes qu'il donnait sur l'eau, disait ordi-

nairement avant qu'on commençat : *Je permets à mes musiciens de se couvrir, mais seulement à ceux qui chantent.*

Un autre privilége, d'une espèce plus singulière, était accordé aux musiciens de la chambre du roi : il consistait dans le droit d'ouvrir boutique, comme les barbiers du roi, en quelque ville de France que ce fut, sans être tenu de payer patente, ni droit de corporation. Ils concédaient ordinairement ce droit, moyennant cent écus par an.

Les fêtes, tournois et carrousels qui se donnaient à la place royale depuis le règne de Henri IV, et qui avaient été fort brillantes à l'avénement de Louis XIV au trône, donnèrent lieu à une organisation complète d'un corps de musique attaché à l'écurie. Ce corps était composé de douze *dessus de hautbois*, deux *haute-contre de hautbois*, deux *tailles* et deux *basses* du même instrument, deux dessus de cornet, dessus, taille, quinte et basse de Cromorne, deux trompettes marines, douze trompettes ordinaires, et timbales. Cette réunion d'instrumens gothiques était faite plutôt pour déchirer l'oreille que pour la charmer ; cependant, quoique les carrousels et les tournois eussent cessé long-temps avant la fin du règne de Louis XIV, la musique de l'écurie fut conservée jusqu'en 1775.

En accordant aux différens corps de musique de sa chapelle et de sa chambre beaucoup de priviléges, et le droit de cumuler les emplois, Louis XIV avait pour objet d'encourager les progrès de l'art musical en France ; mais le succès ne répondit pas à son attente, parce qu'à ces encouragemens s'était jointe la vénalité des charges. Une place de chanteur, de violon, de hautbois ou de maître de chapelle s'achetait comme un emploi dans les gabelles ; il en résultait que le plus riche l'emportait sur le plus habile, et que le dégoût s'emparait de ceux qui n'avaient pour eux que leur

jeunesse et leur talent. Enfin, l'on n'opérait jamais de réforme, parce que les places étaient des propriétés; et les pensions de retraites n'étaient accordées que lorsqu'elles étaient démandées par des musiciens impotens. Lorsqu'on jette un coup-d'œil sur les anciens états de la chapelle et de la musique de la chambre, on est frappé d'étonnement en retrouvant les mêmes noms pendant quarante ou cinquante ans.

Tous ces abus ont disparu en 1761; un édit du mois d'août de cette année a réformé les différens corps de musique de la chapelle et de la chambre pour les réunir en un seul, dont les membres furent choisis avec plus de discernement qu'on n'avait fait jusqu'alors. La charge de maître de la chapelle musique étant devenu vacante par la mort du titulaire, elle fut suprimée, et le soin de choisir les chanteurs et les instrumentistes fut laissé aux compositeurs de la musique du roi. A cette suppression fut jointe celle de toutes les charges de chantres et de symphonistes; mais la fortune des titulaires pouvant être anéantie ou du moins diminuée par l'extinction de ces diverses charges, le roi ordonna que les appointemens qui y étaient attachés leur fussent payés pendant leur vie, et que des pensions fussent données à leurs veuves. C'est de ce moment que l'exécution de la musique commença à se perfectionner à Paris, et que se prépara la gloire de l'école française.

ACADÉMIE DES SCIENCES.

Dans sa séance du 17 mai, l'Académie des Sciences a eu à s'occuper d'une réclamation de M. le docteur Gerdy, professeur de physiologie, relative au rapport que M. Cuvier à fait sur la théorie de M. Bennati, concernant les fonctions du voile du palais et de la langue dans le chant. M. Gerdy a adressé à l'Académie un mémoire imprimé *sur le mécanisme de la voix*, où il développe des opinions semblables à celles de M. Bennati. M. Cuvier reconnait que les faits énoncés par M. Gerdy sont en effet les mêmes que ceux qui avaient été observés par M. Bennati, et dont ce dernier n'avait sans doute pas plus de connaissance que lui-même. « Cependant, » ajoute-t-il, l'ouvrage de M. Gerdy est imprimé depuis » une année; peut être y a-t-il de ma faute si je ne l'ai pas » connu; mais dans tous les cas, je m'empresserai de réparer » le tort que j'ai pu faire à l'auteur de ce mémoire. » L'ouvrage a été renvoyé à l'examen de la commission qui a fait le rapport sur le travail de M. Bennati.

Sans prétendre porter de jugement sur le mérite des deux mémoires de MM. Bennati et Gerdy, nous nous proposons de donner dans un prochain numéro de la *Revue Musicale* des extraits des parties qui nous sembleront les plus intéressans, et les plus propres à jeter de la lumière sur le mécanisme de la voix dans le chant. Cette matière est neuve et mérite l'attention des musiciens comme des physiologistes.

Dans la même séance, M. Cauchy a communiqué à l'Académie les nouveaux résultats auxquels il a été conduit par ses recherches sur les *équations aux différences partielles*. Par ses formules, il est parvenu à déterminer tous les mouvemens que prend la surface des ondes sonores, dans les milieux où l'élasticité n'est pas la même dans tous les sens, et généralement tous les phénomènes qui se propagent par des vibrations ondulatoires.

Chladni est le premier qui ait appelé l'attention des physiciens et des géomètres sur les vibrations des surfaces planes et courbes, dans un mémoire intitulé : *Entdeckungen über die Théorie des klanges* (découvertes sur la Théorie du son), Leipsick, 1787 : sujet absolument neuf en physique expérimentale, et qui malgré la régularité frappante et remarquable des phénomènes, a résisté long-temps aux efforts des habiles géomètres qui ont voulu le traiter. Depuis lors Chladni a complété la série de ses observations dans les dernières sections de la seconde partie de son *traité de physique*, mais en écartant toute analyse trop délicate pour trouver place dans une sorte de résumé tel que son ouvrage. Frappée de l'intérêt de ces questions, l'Académie des Sciences a proposé, il y a quelques années, un prix de 6,000 fr. à l'auteur du meilleur mémoire *sur la Théorie des surfaces élastiques*. Ce prix fut décerné à Mlle Sophie Germain, qui a fait imprimer son mémoire, sous le titre de *Recherches sur la Théorie des surfaces élastiques*, Paris, 1821, in-4°, et qui a donné depuis lors des *remarques sur les bornes et l'étendue de la question des surfaces élastiques*, Paris, 1827, in-4°. Plusieurs mathématiciens habiles se sont occupés depuis de la solution de quelques phénomènes partiels de la vibration des surfaces : c'est à ces mêmes questions que M. Cauchy vient d'appliquer les calculs délicats de la résolution des équations aux différences partielles.

Le moment n'est point venu où la construction des instrumens doit recueillir les fruits des recherches auxquels les phénomènes des vibrations des surfaces élastiques donnent lieu. M. Savart a cherché à faire à la fabrication des instrumens à archet l'application des découvertes de Chladni ; si les résultats n'ont pas été aussi avantageux qu'il était permis de l'espérer, il n'en faut pas conclure l'inutilité de la théorie, mais l'ignorance où l'on est encore sur certains faits mal observés ou mal analysés.

BIOGRAPHIE.

Philodème, philosophe épicurien, naquit à Gadara dans la Cœlé-Syrie, environ un siècle avant l'ère-chrétienne. Après avoir visité la Grèce, il alla à Rome, et se lia d'une étroite amitié avec Calpurn Pison, que Cicéron fit dépouiller du gouvernement de la Macédoine pour le scandale de sa conduite. Dans sa réponse aux invectives de Pison, l'orateur Romain représente Philodème comme un homme aimable et spirituel, joignant beaucoup d'érudition à une politesse exquise; mais par égard pour ses talens, il ne le nomme pas une seule fois dans un discours où il ne pouvait se dispenser de lui reprocher d'avoir favorisé par ses principes et ses exemples les désordres de Pison, au lieu de chercher à les réprimer. Philodème cultivait les lettres qu'on accusait les Épicuriens de négliger, et il avait, au dire de Cicéron, célébré les orgies et les débauches de Pison, dans de petits poëmes, qui auraient réuni tous les suffrages si le choix des sujets eut été digne de l'exécution. Rien ne serait parvenu jusqu'à nous des écrits de ce philosophe si, parmi les manuscrits trouvés à Herculanum, il ne s'en fut rencontré un qui contient, non un ouvrage entier, mais le quatrième livre d'un traité sur la musique, intitulé simplement περι μουσικης. Le rouleau de Papyrus qui le contenait était charbonné et rempli de crevasses; il fut déroulé avec beaucoup de peine par MM. Piaggio et Merli. Les lacunes résultant des crevasses étaient nombreuses; beaucoup furent restituées avec

érudition et sagacité par les savans chargés de ce travail qui fût publié à Naples, en 1793, comme premier volume des manuscrits d'Herculanum, sous ce titre : *Herculanensium voluminum quœ supersunt*, tome I, in-fol. Ce volume contient un *fac simile* du manuscrit en trente-huit planches gravées, représentant les trente-huit colonnes du texte ; chaque planche est accompagnée du même texte restitué et d'une traduction latine par Rosini, et suivie de notes très-amples et remplies de l'érudition la plus profonde. Le tout est terminé par un commentaire sur les dix-neuf chapitres dont se compose ce quatrième livre. L'ouvrage de Philodème n'est ni technique ni historique ; mais purement philosophique ; il a pour objet cette question : *si la musique est digne d'éloge ou de blâme?* L'auteur se prononce pour cette dernière opinion, et dirige sa critique contre Diogènes le Babylonien, Stoïcien dont Diogènes Laerce parle souvent dans la vie de Diogènes le Cynique.

Le libraire Schwikert de Leipsick entreprit, en 1795, une réimpression in-8° du volume publié à Naples deux ans auparavant ; mais cette entreprise fut interrompue et n'a jamais été achevée. Le savant de Murr a publié depuis : *Commentatio de papyris seu voluminibus grœcis Herculanensibus*. Strasbourg, 1805, in-8° de soixante pages et deux planches. Ce petit volume contient le texte grec d'un fragment du traité de Philodème. L'année suivante le même philologue fit paraître une traduction allemande de ce fragment, avec un commentaire, sous ce titre : *Philodem von der Musik ein Auszug aus dessen viertem Buchs*. Berlin, 1806, in-4°. de soixante-quatre pages et deux planches.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, Rédacteur de la *Revue Musicale.*

Saint-Pétersbourg, 28 avril 1830.

Monsieur,

Si les arts naissent avec la civilisation, celle-ci se perfectionne avec eux et par eux; une étroite liaison les unit; ils se prêtent un mutuel appui et ne sauraient exister l'un sans l'autre; sans civilisation point d'arts; mais sans arts point de civilisation.

Des hommes tels que Raphaël, Voltaire ou Mozart, sont des productions fort rares de la nature; mais si la création du génie est l'œuvre du temps, le développement de l'esprit humain est le résultat du bonheur des peuples, c'est-à-dire de leur liberté. Or, les causes susceptibles d'accélérer ce développement, n'existent pas en Russie; l'insensibilité, la sécheresse de l'esprit et du cœur sont les compagnes inséparables de l'esclavage : l'abrutissement en est la dernière période; aussi, le peuple russe est il généralement mou, sans énergie, sans ambition, incapable d'enthousiasme, et ne connaissant que les plaisirs grossiers des sens. Quelques hommes de génie ont paru chez ce peuple, mais :

Leur lyre rend des sons, qui meurent sans échos;

car, je n'appelle pas civilisation, cet esprit de salon, qui fait briller quelques-uns et laisse le peuple plongé dans l'igno-

rance ; mais cette chaleur vivifiante qui se répand en tous lieux, qui anime toutes les classes. Le génie n'est accordé qu'à peu d'hommes ; le sentiment du beau peut l'être à tous. Cette civilisation générale ne subsiste pas en Russie ; importée par quelques étrangers sur les bords de la Néva, elle n'a été accueillie que par la noblesse, qui n'osait résister au czar Pierre, et elle y est encore bien imparfaite. Pour un véritable Russe, toute infraction aux vieilles coutumes est un sacrilége, et le peuple de la capitale est aussi peu avancé que les nobles de l'intérieur. La civilisation n'a pas encore franchi ces étroites limites, et ne les dépassera probablement pas sous un gouvernement qui a cru devoir renverser la chaire de droit naturel, et établir une censure arbitraire et omnipotente, laquelle dénature, par des éditions subreptices, les journaux de France qu'elle ne confisque pas. Un pareil système ne saurait rendre les arts bien florissans ; aussi la peinture est-elle nulle, et la littérature ne se compose-t-elle guères que de traductions ; quant à la musique, elle est plus cultivée ; mais ceci exige quelques détails.

Pétersbourg possède deuxsalles de spectacles : le *petit* et le *grand théâtre*. Une troisième avait été construite provisoirement pour une troupe italienne ; mais un incendie la détruisit peu de temps après son inauguration. Le petit théâtre consacré à Thalie, est occupé alternativement par les comédiens russes et par la troupe française, qui y représente des vaudevilles, quelque fois des comédies de Molière, et même des drames. Le second, ou le grand opéra, est destiné aux tragédies russes, aux opéras, aux ballets et à la troupe allemande, laquelle y représenta, il y a quelques années, le chef-d'œuvre de Weber. Les décorations y sont belles, les costumes riches, mais l'orchestre est mauvais et incomplet, et l'on y chercherait vainement un chanteur distingué : aussi la salle est-elle presque toujours déserte, et



le haut public, qui, seul, fréquente le spectacle, ne se porte qu'aux vaudevilles de M. Scribe, dont la fortune est assurée à Pétersbourg comme à Paris. Plusieurs causes s'opposent à la formation de bons musiciens, à Saint-Pétersbourg. S'il s'y trouvait des écoles de musique, un conservatoire, ou toute autre institution musicale, ces établissemens seraient inutiles; car le titre d'artiste est trop élevé pour que le peuple se puisse croire capable d'y aspirer; la noblesse ne saurait y descendre, et la classe intermédiaire qui pourrait le porter n'existe pas.

Ces deux théâtres sont sous la direction impériale; laquelle les fait fermer pendant les six semaines du Carême et de Pâques. Alors, commence l'ère de la musique du salon pour se terminer au Jeudi-Saint. Cette existence éphemère est signalée par des concerts quotidiens, qui se donnent dans la salle philharmonique, magnifique local, situé sur la perspective de Newsky. Une différence infinie sépare les concerts de nos séances du Conservatoire; cependant en y entend quelques artistes distingués. Field, ou Mayer, sur le piano, Boehm et Maurer, sur le violon, Vendes, pour la clarinette, et Sussmann pour la flûte; tels sont les virtuoses dont les noms se reproduisent tous les jours sur l'affiche dans un ordre différent. On y chercherait vainement un nom russe. La partie vocale est très-faible, quant aux solos; mais les chœurs sont parfaitement exécutés par les chantres de la cour. L'orchestre est peu nombreux; il exécute assez exactement, mais il ne faut en attendre aucune expression, et il serait, je crois, fort embarassé, s'il lui fallait exécuter une symphonie de Beethoven dans son véritable caractère. (1)

(1) On se rappelle encore les concerts donnés par des voyageurs célèbres tels que Baillot, Rode, Drouet, Hummel. La fameuse Mme Catalani a fait aussi l'admiration de Pétersbourg par le volume

La musique d'Eglise, toute en plain-chant, prouve l'heureux résultat qu'un autre gouvernement obtiendrait des étonnantes dispositions musicales du peuple russe. On ne saurait décrire l'effet que produisent sur l'âme trois cents voix enfantines chantant à l'octave, sans être guidées par aucun instrument, et avec une justesse et une précision admirable, les mélodies lentes et simples du rite grec.

La musique militaire est généralement très-bonne en Russie; on remarque surtout une sûreté d'intonation et d'attaque irréprochable dans les cors et les trompettes. Il me reste à parler d'une musique particulière à la nation Russe; elle est produite par des *cors*, espèce de tuyaux qui ne donnent chacun qu'une seule note. On conçoit qu'un pareil orchestre pour être complet doit être fort nombreux; mais l'effet en est admirable. Le son plus nourri que celui d'aucun instrument à vent, peut-être renflé et diminué à volonté, et joint ainsi la force à l'expression. Quelle précision mécanique n'exige pas une pareille instrumentation? Cette musique assez rare en Russie, par les frais qu'elle exige, est très-recherchée dans les fêtes: on la place ordinairement dans un jardin, et l'effet qu'elle produit à une certaine distance, par une de ces belles nuits de la Russie, est étonnant.

Le peuple Russe possède un grand nombre de chants nationaux, qui, au premier abord ne manquent pas d'un certain charme; mais ils ont le défaut d'être faits tous sur le même modèle et dans le même système de modulation; ce

et la flexibilité de sa belle voix. La sensation qu'elle fit à son premier concert, où elle chanta les variations de Rode, est à peine croyable. Le prix de 25 fr. par billet d'entrée n'avait par empêché le public de s'y porter en foule: au reste, 25 fr. pour le public russe est une bagatelle.

qui leur donne une teinte de monotonie dont on est bientôt fatigué. Ces airs, la plupart très-longs, n'ont ordinairement que deux vers qui soient mis en musique; en sorte que la même phrase musicale se répète jusqu'à satiété sur les paroles. Du reste une musique plus compliquée serait inexécutable sur la *balalaika*, seul instrument avec lequel s'accompagne le *mougik* russe. Un morceau de bois grossièrement travaillé, d'une forme plus étroite et plus applatie que celle d'une guitare, et garni de trois cordes, n'offre ni de grandes ressources, ni des charmes bien attrayans. Quant aux paroles, elles font généralement peu d'honneur en genre poétique des troubadours russes.

Je désire, Monsieur, que ces détails vous semblent avoir assez d'intérêt pour trouver place dans votre *Revue Musicale*.

F....Y.

REVUE

DE LA SAISON MUSICALE DE PARIS.

(1829-1830.)

C'est une chose reconnue, et qu'il serait inutile de démontrer, que chaque année la musique fait en France de rapides et sensibles progrès. Des écoles nouvelles et des sociétés philharmoniques s'établissent partout; le goût se forme, et la sensibilité musicale acquiert une perfection qu'il n'appartient qu'à l'habitude de donner. Ce qui s'était opposé si long-temps aux progrès de la musique, c'est qu'il était convenu parmi les hommes qui s'occupaient des affaires publiques, que la culture des arts est peu nécessaire dans un état, tandis que ceux qui étaient imbus des préjugés de l'ancien régime, disaient qu'il fallait laisser de telles études aux individus dont c'est le *métier*. Mais depuis qu'une génération nouvelle s'est élevée, et qu'une soif universelle de connaissances s'est répandue dans la société, la musique a repris ses droits, et elle est devenue sinon une partie indispensable, du moins un accessoire utile de l'éducation; et si quelqu'un se refusait à cette évidence, il en trouverait des preuves matérielles dans l'accroissement que prennent les écoles et les fabriques d'instrumens qui se multiplient sur tous les points de la France; enfin, dans cette foule de professeurs, qui peut à peine suffire à l'énorme quantité des élèves.

La saison musicale de Paris n'a pas été moins brillante cette année que les précédentes; peut-être même l'a-t-elle été d'avantage. A l'énorme quantité de concerts et de mati-

nées qui se sont donnés dans le cours de l'hiver, il faut joindre les représentations dramatiques et les soirées de tout genre, pour se faire une juste idée de ce que Paris a entendu de musique pendant quatre mois.

A l'exception de *François I[er] à Chambord*, opéra de genre, l'Académie royale de Musique n'a point représenté d'ouvrage nouveau : *Guillaume Tell* avec sa belle exécution a seul soutenu tout le répertoire de ce théâtre avec la *Muette de Portici* et *le Comte Ory*. Les grandes dépenses que l'Opéra fait pour chaque ouvrage ne lui permettent point d'en monter un grand nombre : delà l'espèce d'inaction dans laquelle il demeure au milieu de l'activité générale. Il est fâcheux que le seul théâtre de Paris où la musique soit bien exécutée offre si peu de ressources aux compositeurs, et si peu de variété dans son répertoire. Pour ma part, j'avoue que je consentirais volontiers à ce qu'il y eût un peu moins de luxe dans les décorations et dans les costumes, pour qu'on exécutât plusieurs belles partitions nouvelles dans le courant d'un hiver. Je voudrais aussi qu'on renonçât au *Rossignol* et à toutes les vieilleries qu'on revoit encore de temps en temps grâce aux ballets nouveaux, et que le public repousse avec dégoût. Des chanteurs et un orchestre semblables à ceux que possède l'Opéra pourraient être mieux employés dans l'intérêt de l'art.

Il règne plus d'activité à l'Opéra-Comique ; les directeurs en déploient beaucoup dans leur administration ; mais il est fâcheux qu'elle soit si peu mise à profit. L'administration offre en effet au public beaucoup de pièces nouvelles et grand nombre de débuts ; mais peu de bons ouvrages, et encore moins de bons acteurs ; partant point de succès. *Robert le Diable*, dont M. Meyerbeer avait écrit la musique pouvait mettre le théâtre Vantadour dans une position meilleure ;

mais l'habile compositeur, effrayé de ce qu'il entendait à l'Opéra-Comique, s'est décidé à transporter son ouvrage à l'Académie royale de Musique. On prépare en ce moment deux ouvrages en trois actes; le talent des auteurs est de bon augure, et tout porte à croire qu'ils seront couronnés de succès, si les auteurs peuvent obtenir une exécution supportable; ce dont on peut malheureusement douter, à moins qu'il ne s'opère de bien notables changemens dans le personnel de ce théâtre. Les dernières pièces qui ont été représentées ne promettent pas longue vie; *l'Auberge d'Auray*, malgré miss Smithson, sur laquelle on fondait de grandes espérances, n'est pas d'estinée à attirer long-temps le public, qui ne saurait s'habituer à voir ainsi dénaturer le but de cet établissement.

Jamais peut-être le Théâtre-Italien n'avait été aussi brillant que cette année; jamais on n'avait possédé une réunion de femmes telles que Mmes Pisaroni, Malibran, Sontag et Heinefetter. Une solemnité musicale a signalé la présence de ces trois dernières cantatrices; c'est la reprise de *Don Juan*, acceuillie par un succès d'enthousiasme. Il était singulier de voir cet admirable ouvrage, qui avait été froidement écouté l'année dernière, produire cette fois un effet qui tenait du prodige. Est-ce à l'exécution qu'il faut attribuer ce changement subit du public, ou bien le goût de celui-ci, se serait-il perfectionné en si peu de temps? je crois que ces deux causes y sont pour beaucoup. Depuis l'établissement des beaux concerts du Conservatoire, on s'est aperçu qu'il est possible de trouver des jouissances ailleurs que dans Rossini. Beethoven, Mozart, Haydn même sont devenus pour ainsi dire à la mode; car entraînés par des admirateurs passionnés, les personnes qui ne s'y connaissent point, applaudissent sur parole, se créent même des jouissances factices, tandis que d'autres

s'éclairent et découvrent des beautés qui seraient restées inconnues pour eux si l'on ne les leur eut indiquées. *Matilde di Sabran*, de Rossini, qui renferme de fort belles choses, a fourni à Mlle Sontag l'occasion de déployer un talent dramatique qu'on ne lui avait pas supposé jusqu'alors. Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, Mme Malibran était fatiguée de la saison qu'elle a passée à Londres, et elle a été constamment inférieure à ce qu'elle avait été l'année précédente. Garcia a fait peu d'effet, bien qu'il soit encore un acteur parfait; mais la voix est fragile, et ne peut résister aux effets destructeurs du temps. Donzelli est donc le seul ténor qu'on ait entendu au Théâtre-Italien depuis plusieurs années. Ce théâtre a possédé plusieurs bonnes basses-tailles; outre Zuchelli, MM. Inchindi et Santini sont des chanteurs de talent. L'opéra de M. Halevy, *Clari*, a été repris avec succès, mais les *Nozze di Lammermoor*, de M. Carafa, n'ont fourni qu'une très-courte carrière, bien que cet ouvrage renfermât quelques bonnes choses.

Mon intention étant de signaler les améliorations qui s'introduisent dans quelques théâtres sous le rapport musical, je dois dire qu'on doit des éloges au directeur de celui des Nouveautés qui, ne pouvant représenter de petits opéras comiques, attendu que toute musique nouvelle lui est interdite, a imaginé d'augmenter les chœurs et l'orchestre, et de faire jouer des ouvertures de Weber et de Beethoven. Certes, ce n'est pas là le second théâtre d'opéra comique que nous demandons depuis si long-temps, avec tous les amis de l'art; mais c'est un acheminement; il reste encore un grand pas à faire : l'abolition du privilège. Qu'il se fasse, et la musique prendra bientôt un nouvel essor en France.

Il ne me reste plus qu'à parler des concerts, puisque les représentations du Théâtre-Allemand ne sont point termi-

nées, et que la *Revue* a souvent occasion d'entretenir ses lecteurs et des artistes qui font partie de la troupe et des partitions qu'ils exécutent. Et d'abord lorsqu'il s'agit de concerts, ceux du Conservatoire se placent en première ligne, sous le double rapport de la composition et de l'exécution. On ignorait l'effet magique que peut produire une réunion d'exécutans avant de l'avoir entendu dans ces brillantes matinées ; on ne savait pas quelles étaient les proportions colossales des symphonies de Beethoven. Cette année était la troisième de l'institution de ces concerts, et neuf séances n'ont pu rassasier de musique les amateurs qui s'y portaient en foule. Beethoven n'a pas eu seul le privilège d'être exécuté par le merveilleux orchestre de cette société ; Haydn et Mozart le lui ont disputé. On a applaudi avec enthousiasme deux symphonies du premier, et Mozart a excité des transports unanimes dans la symphonie en *sol* mineur. Plusieurs exécutans distingués se sont fait entendre dans les solos.

Parmi les artistes célèbres qui ont donné des concerts cette année, on remarque MM. Moschèles, Hummel et de Bériot. Le premier, qui jouissait déjà d'une réputation européenne, a beaucoup perfectionné son talent depuis quelques années, en modifiant ce qu'il pouvait avoir de trop mécanique. Dans deux soirées qu'il a données, il a constamment excité l'admiration par une exécution prodigieuse, et par le mérite réel des morceaux qu'il y a fait entendre. Comme improvisateur, nous ne connaissons personne qu'on puisse lui opposer. M. Hummel qui possède un talent d'un genre différent, n'a pas moins causé de plaisir. Il a exécuté dans ses soirées plusieurs beaux morceaux qui nous étaient inconnus. Quoique fort jeune, M. Bériot n'en est pas moins placé parmi les premiers violonistes de l'époque, et chaque année

il est facile de voir que ses études ont été employées à perfectionner les parties de son exécution qui pouvaient encore laissé à désirer. Il a reçu de vifs applaudissemens dans le concert qu'il a donné dans la salle de l'Opéra.

L'institution de musique religieuse étant appelée à rendre des services à la musique d'église en France, ne doit pas être oubliée dans cette revue. Les exercices de l'école de M. Choron avaient attiré grand nombre d'auditeurs, qui ont entendu avec délices les grandes compositions de Handel, de Graun, de Mozart, d'Allegri et de Haydn, exécutées dans le sentiment qui leur est propre, et avec la conviction nécessaire.

Plusieurs représentations et concerts ont été donnés au bénéfice des indigens qui ont eu tant à souffrir de la rigueur de la saison. La représentation donnée à l'Opéra, par Mlle Sontag, était, de toutes ces solennités, celle qui a fait le plus de bruit, moins par l'intérêt de sa composition, que par le prix extraordinaire des places. La recette a été près de 100,000 francs.

Je n'ai voulu donner ici qu'un résumé de la situation de la musique, à Paris, pendant la saison dernière, sans entrer dans des détails qui m'auraient entraîné trop loin. Les précédentes livraisons de la *Revue Musicale* ayant rendu compte de ce que je ne fais qu'indiquer aujourd'hui, je crois pouvoir me dispenser de répéter ce qui a déjà été dit d'une manière plus étendue.

E. F.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

SIXIÈME ET DERNIER CONCERT.

La société de ces beaux concerts a voulu rendre plus vifs les regrets que les vrais amateurs éprouvent de leur clôture, en réunissant dans celui-ci tous ses moyens de séduction. Le choix des morceaux et leur exécution ont été une source des plus vifs plaisirs pour l'auditoire qui assistait à la séance du 9 de ce mois. La symphonie en *sol* mineur de Mozart, chef-d'œuvre d'invention, de verve, de sensibilité, de toutes les conditions enfin qu'on peut désirer dans la musique, a produit l'impression la plus profonde. Dans la nouveauté des concerts de l'École royale, et au milieu de l'enthousiasme qu'on éprouvait pour les symphonies de Beethoven, on exécuta cette même symphonie de Mozart, qui ne produisit aucun effet. Je dis alors avec franchise aux jeunes musiciens de ce bel orchestre qu'ils étaient seuls coupables en cette affaire; qu'ils avaient exécuté avec négligence et comme s'acquittant d'une obligation plutôt que guidés par le sentiment des beautés de premier ordre qui sont répandues dans cet ouvrage; car la musique n'est que ce que les exécutans en font. Il n'en fallait pas d'autre preuves que le succès immense que cette même symphonie vient d'obtenir, avec une exécution parfaite. Parmi l'auditoire, ceux même qui, l'année précédente affirmaient que Mozart ne pouvait

soutenir le parallèle avec Beethoven dans la symphonie, sont sortis en avouant au contraire que rien ne peut être mis en comparaison avec le charme répandu dans cette délicieuse symphonie en *sol* mineur. Là, le génie est compagnon de la sagesse, et l'invention n'exclut pas la régularité; là enfin, le plaisir, sans mélange, est aussi pur que vif.

L'andante de Haydn, tiré de la symphonie turque, n'est pas une des conceptions les plus fortes de ce grand musicien ; mais on y trouve cette manière facile, cette bonne grâce, qui ne l'abandonnent jamais. L'orchestre l'a pris dans un mouvement trop rapide, qui a nui à son effet. Ce mouvement ne doit pas être languissant; mais c'est un *andante* et non un *allegro moderato*.

Pour la première fois depuis trois ans, on a entendu dans ce concert la première symphonie (en *ut*) de Beethoven. Elle est moins audacieuse que les autres, et l'on y voit que le compositeur ne s'était pas encore entièrement affranchi de l'imitation de Mozart, qu'il avait adoptée dans ses premiers ouvrages. Le premier morceau n'a rien de fort remarquable ; l'andante est charmant, et le menuet est fort original. L'exécution n'a rien laissé à désirer.

Il y de belles phrases et de l'expression dans le duo de *Wallace*, que Nourrit et Alexis Dupont ont chanté ; mais sa coupe est plutôt scénique que convenable au concert. Il a été fort bien chanté. Adolphe Nourrit s'est montré un chanteur du premier ordre dans la scène des *Abencérages*, *suspendez à ces murs*. Ce morceau, admirable par la manière dont la mélancolie de la situation est exprimée dans le chant, et par des modulations aussi neuves que suaves, a besoin d'une exécution parfaite; Nourrit a surpassé tout ce qu'on attendait de lui, quoiqu'on en attendit beaucoup. Ce jeune homme est un artiste véritable; il se pénètre de ce qu'il

chante, et s'identifie avec la pensée du compositeur. Il laissera un nom dans les fastes de l'Ecole du chant français.

C'est une magnifique conception que celle de ce finale, malheureusement trop court, des *Abencérages*, de M. Cherubini. Le *parti pris* de l'accompagnement à quelque chose de gigantesque. Il a été rendu de la manière la plus satisfaisante.

M. Rousselot, dans un solo de second cor de sa composition, a fait preuve d'une habilité fort rare. Il embrasse l'étendue considérable de deux octaves complètes, du *sol* grave, au *sol* aigu, et parcourt cette étendue par des traits fort difficiles, qu'il exécute avec une netteté remarquable. Il est fâcheux qu'il ne joigne pas à ces qualités celle d'une belle qualité de son et d'une égalité plus satisfaisante entre les sons bouchés et ouverts : mais il est encore jeune, et peut acquérir ce qui lui manque sous ce rapport.

— La représentation de *Freyschütz* qu'on a donnée *par ordre* jeudi, pour LL. MM. MM. siciliennes, avait attiré beaucoup de monde au Théâtre-Allemand. Haitzinger, qui a très-bien chanté, a intercallé dans le troisième acte un air du *Sacrifice interrompu*, dans lequel il a reçu de vifs applaudissemens. Genée a chanté plus juste que de coutume, et a fait remarquer des progrès réels; mais Mme Schroeder n'était pas en voix. Tel qu'il est monté, cet ouvrage continue de faire un grand plaisir par l'ensemble de l'exécution, et le talent des deux chanteurs chargés des principaux rôles.

BULLETIN D'ANNONCES.

Cours complet d'harmonie dédié à Mme la marquise de Vogué par Turbri. Un petit vol. in-32. Prix : 3 fr.

Paris, chez Launer, boulevart Montmartre, n. 14.

Bertini, op. 82; *la Soirée*, duo à quatre mains. Prix : 5 fr

Adieu Madelaine, musique de Mme Pauline Duchambge.

Bayle, recueil devalses. Prix : 5 fr.

Paris, J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

NOUVELLES PUBLICATIONS

Grande Méthode théorique et pratique pour le piano-forté, par J.-N. Hummel; prix marqué, 100 fr.

Cet ouvrage, qui contient près de 500 pages, traite de tout ce qui a rapport à l'instrument depuis les premiers élémens jusqu'au plus haut degré de perfection.

Hiller Ferd. Op. 3. *Second Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle. Prix : 15 fr.

Op. 4. *Trois Caprices* ou Études caractéristiques, pour piano, premier livre. — 9 fr.

Les mêmes, deuxième. — 9 fr.

Kuhlau F. Op. 101. *Variations concertantes* pour piano et flûte sur un thème de *Jessonda*, de Spohr. — 7 fr. 50 c.

Op. 88. *Quatre Rondeaux mignons* pour piano, 1er et 2e livres; chaque 3 fr. 50 c.

Op. 109. *Trois Rondeaux brillans* pour piano sur des thèmes favoris :

Nos 1. *Le petit Tambour.* — 5 fr.
2. *Thème* de *Sémiramis.* — 5 fr.
3. *Air militaire* allemand. — 5 fr.

Op. 32. 1er *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle. — 12 fr.

Op. 50. 2e *idem.* — 15 fr.

FARRENC. L. Op. 5. *Variations brillantes* pour piano, thème de la *Cenerentola.* — 5 fr.

REISSIGER G. Op. 40. *Troisième Trio* pour piano, violon et violoncelle — 9 fr.

Op. 54. *Variations brillantes* pour piano, sur un thème original. — 7 fr. 50 c.

BEETHOVEN L. VAN. Op. 101. *Grande Sonate* pour piano seul (cet œuvre n'avait point encore été publié en France). — 6 fr.

Paris, chez A. Farrenc, éditeur de musique, rue J.-J. Rousseau, n. 12.

M. Farrenc a l'honneur de prévenir MM. les amateurs qu'il vient de faire l'acquisition de plusieurs ouvrages manuscrits qu'il publiera incessamment, savoir :

KUHLAU F. Op. 94. *Variations concertantes* pour piano et flûte, sur un thème de G. Onslow.

» 98. *Rondeau* pour piano et flûte concertans, sur un thème de G. Onslow.

» 99. *Variations concertantes* pour piano et flûte, sur un thème de G. Onslow.

» 103. *Quatuor* pour quatre flûtes.

» 104. *Variations* pour flûte avec accompagnement de piano, *ad libitum*, sur un air écossais.

» 105. Les mêmes sur un air irlandais.

» 108 3me *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle.

» 110. *Trois Duos concertans* pour piano et violon, nos 1, 2 et 3.

Les mêmes pour piano et flûte, nos 1, 2 et 3.

SCHWENCKE Ch. Op. 29. Nos 1, 2, 3. *Trois Quatuors concertans* pour deux violons, alto et violoncelle.

HUMMEL J. N. Op. 111. 3me *Messe solennelle* à quatre parties, partition, parties séparées et orgue.

M. Gelineck, professeur de harpe et inventeur des harpes ossianiques et portatives, demeure rue Neuve-Saint-Roch, n° 30, et non n° 3, ainsi que son adresse a été indiquée par erreur dans la dernière livraison de la *Revue Musicale.*

DESCRIPTIONS et CONDUITE des Symphonies du MODE LYDIEN

Selon la Composition des Tetracordes.

Ces Tropes donnés ici pour Exemple de la Solmisation tant vocale qu'instrumentale, chez les anciens, sont tirés d'un manuscrit inédit de la Bibliothèque du Roi coté N° 2460.

Notes instrumentales du mode Lydien — *Notes modernes auxquelles correspondent celles du mode Lydien*

Αναλυσις των διατεσσαρων — *Resolution des Quartes.*

(29 MAI 1830.)

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE (1).

AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR.

M. Perne, à qui nous devons le beau travail sur la notation musicale des Grecs que nous avons donné en quelques articles, dans les volumes précédens de la *Revue Musicale*, a complété ce travail de la manière la plus satisfaisante dans d'autres articles que nous regrettons d'avoir trop tardé à publier, et dont nous donnerons la fin dans ce huitième volume de notre recueil. Mais dans la crainte que nos lecteurs n'aient point conservé un souvenir exact de l'état de la question, nous croyons devoir jeter un coup d'œil rapide sur ce qui a précédé ce qu'on va lire.

Dans quelques articles insérés dans les tomes 3 et 4 de la *Revue Musicale*, M. Perne a restitué une notation musicale grecque antérieure de plusieurs siècles à celle qu'on attribue à Pythagore, notation qui existe dans les divers manuscrits d'Aristide Quintillien, et que Meibomius avait défigurée dans l'édition qu'il a donnée de l'ouvrage de cet écrivain, n'ayant pu la déchiffrer. La clarté que M. Perne a portée dans cette partie intéressante de l'histoire de la mu-

(1) Voyez la *Revue Musicale*, tom. V, p. 241-250 et 553-560.

sique, dans la constitution des modes, et dans la forme des trois genres de la musique des Grecs, recommande ce travail à l'attention des musiciens érudits.

Deux autres articles, faisant partie d'une nouvelle exposition de la Sémeiographie musicale grecque, ont paru dans le cinquième volume de la *Revue Musicale.* M. Perne s'y est attaché à démontrer qu'on s'est en général formé des idées fausses de la notation de la musique grecque, et que le nombre des signes de cette notation, en apparence fort considérable, se réduisait dans la pratique à un nombre infiniment moindre. C'est la suite de ce travail que nous donnons aujourd'hui.

Nouvelle exposition de la Sémeiographie musicale grecque, Notation musicale attribuée à Pythagore.

Lorsqu'un musicien veut former un élève pour le chant ou pour un instrument, il commence par lui faire connaître l'étendue de sa voix ou de son instrument. Il applique ensuite sur le papier les signes qui représentent les sons, il lui en fait connaître le degré d'acuité ou de gravité par rapport à sa voix ou à son instrument. Quand ces sons et leurs rapports lui sont connus, il lui en fait former les différentes intonations, et par la comparaison des sons les uns avec les autres, il lui fait distinguer les intervalles, les différentes successions qu'on en peut tirer, soit en montant, soit en descendant, et successivement, il lui démontre ainsi tout ce qui concourt à la pratique. Que le maître soit habile ou non, il lui est impossible d'employer une autre marche. Les Grecs en auraient-ils agi autrement? non sans doute. De même que la voix humaine ne peut éprouver une différence sensible par la succession des siècles, ses organes étant toujours les mêmes, de même les opérations musicales ne peuvent



éprouver que de légers changemens, la nature ayant mis des bornes à nos moyens d'exécution ainsi qu'à nos facultés intellectuelles.

Le principe général de toute mélodie est la succession des sons appréciables à l'oreille; nous avons vu précédemment que, parmi les diverses successions de sons, les Grecs n'en avaient trouvé que trois qui fussent susceptibles d'exister par rapport à l'exécution et au jugement que l'oreille en doit porter (1). Ils appelèrent genres, ces sortes de dispositions mélodiques. Les théoriciens, selon les diverses sectes philosophiques auxquelles ils appartenaient, voulant donner aux praticiens des préceptes et des lois de mélodie basés d'après des calculs numériques, admirent plusieurs divisions du ton. Cet intervalle étant la base de tous les autres, amena plusieurs systèmes plus ou moins éloignés de la mélodie naturelle. Il s'ensuivit que les praticiens méprisant les disputes futiles des théoriciens, et négligeant même ce que leur opinion pouvait avoir d'utile, s'en tinrent à l'exécution jugée par l'oreille; et comme des trois genres de musique, l'enharmonique était presque impraticable, et que le chromatique n'était propre qu'à faire quelques intercallations dans le genre diatonique, ils s'en tinrent à ce dernier, qui est effectivement le plus naturel à l'homme et le seul universel.

Quels étaient donc les moyens que les Grecs devaient employer pour former leurs praticiens? commençaient-ils par vouloir faire connaître à leurs élèves les divers caractères propres à rendre tous les sons pour chaque voix et pour chaque instrument, dans les trois genres des quinze modes qu'ils avaient? Il faut en convenir, c'eût été le moyen le

(1) *Recherches sur la Musique ancienne*, Revue Musicale, tom. III, pag. 433 et 481, et tom. IV, pag. 25 et 219.

plus rebutant et le plus capable de leur faire abandonner un art qui était nécessaire et très-répandu. Qu'un philosophe mît trois ou quatre ans pour apprendre la notation et le rhythme, ainsi que le dit Platon, cela ne paraît pas surprenant. Comment en effet ne pas mettre trois ou quatre fois plus de temps pour apprendre une science dont on ne s'occupe que parce qu'elle est une partie accessoire au tout que l'on embrasse, telle qu'était la musique proprement dite par rapport à la philosophie ?

Mais un chanteur, un joueur de flûte, de cythare ou de tout autre instrument, qui voulait professer ou tirer parti de ses talens d'une manière quelconque, aurait-il commencé par se mettre dans la mémoire le diagrame général de la notation des quinze modes, dont quelques-uns n'étaient pas usités, même dans le genre diatonique, et presque aucun dans les genres chromatique et enharmonique ? tout effort humain y aurait succombé. Celui qui se livre à une science, quelle qu'elle soit, n'y peut faire des progrès que lentement ; il lui est impossible d'en embrasser à la fois toutes les connaissances, ne fussent-elles même que générales. Il résulte de là que le théoricien ne pouvait se livrer à la connaissance du système de notation qu'autant qu'il possédait déjà celle des modes, celles des caractères de notation et leurs propriétés. Au contraire, celui qui se destinait à la pratique ne devait se livrer qu'à ce qui lui était d'abord indispensable de connaître, sauf à étendre ensuite ses connaissances en raison de celles qu'il avait acquises, et selon le but qu'il se proposait. Le chanteur ou l'instrumentiste n'avait donc besoin que de connaître le genre diatonique pris dans les cordes propres à sa voix ou à son instrument, et ce qui devait fixer son attention était premièrement la notation générale des sons, qui sont les mêmes dans les modes qui lui étaient nécessaires. Ceux-ci connus, il devait passer aux

caractères qui représentent les sons du genre diatonique dans chaque mode, ensuite à tous ceux du genre chromatique, quoique plusieurs de ces caractères fussent peu usités. Quant à ceux du genre enharmonique, ils lui étaient de toute inutilité, puisque ce genre n'était pas employé, et que d'ailleurs les caractères qui en représentent les sons, étaient les mêmes que ceux des genres diatoniques et chromatiques considérés différemment, ainsi que je le démontrerai par la suite. Ce chanteur ou cet instrumentiste connaissant l'étendue de sa voix ou de son instrument, les diverses modifications qu'il en pouvait faire, et les successions des sons conjoints ou disjoints selon les modes et le genre des modes qui lui étaient propres, n'avait nul besoin de connaître les autres; mais si ce chanteur ou cet instrumentiste voulait ensuite parvenir à la connaissance de la théorie de l'art musical et à la composition des nomes ou airs dans les différens modes et selon différens genres, alors les soins qu'il portait à l'étude de la musique devenaient de toute autre nature. Il devait s'efforcer d'étendre les connaissances qu'il avait de tel ou tel mode propre à sa voix ou à son instrument, à tous les modes indistinctement, dans les trois genres, et ayant déjà pour guide une pratique sûre dans les modes qui lui étaient connus, il n'avait plus à donner qu'une extension plus ou moins grande à tout ce qu'il voulait embrasser.

Deux des cinq modes moyens, l'ionien et l'éolien, étaient peu usités. Le dorien, le phrygien et le lydien etaient les trois plus anciens et les plus nécessaires à connaître (1).

(1) Nous regrettons vivement que les bornes étroites d'un recueil périodique tel que la *Revue Musicale*, ne nous permettent pas de donner ici cinq tableaux des quinze modes des Grecs, qui ont été dressés par M. Perne, avec autant d'exactitude que de science.

(*Note du Rédacteur.*)

Chacun de ces cinq modes s'associant ainsi que nous l'avons déjà dit, son mode supérieur ou aigu et son mode inférieur ou grave, en raison du diapason des voix et des instrumens, il s'ensuivait qu'à la rigueur, les voix graves n'avaient besoin que de connaître l'hypodorien, l'hypophrygien et l'hypolydien; les voix médiaires, c'est-à-dire les ténors, le dorien, le phrygien et le lydien, et les voix aiguës ou soprani, l'hyperdorien, l'hyperphrygien et l'hyperlydien. On pourrait nous objecter que nous n'établissons ici que des probabilités; mais on sera pleinement convaincu que les Grecs avaient une manière uniforme et même temps très-simple d'enseigner leur système général, puisque, des quinze modes, ils ne prenaient que la notation du mode lydien dans le genre diatonique pour donner les exemples dont ils appuyaient leurs démonstrations, ce que nous prouve l'*Introduction à l'Art musical*, par Bacchius, où la seule notation lydienne est employée. Le mode lydien dans le genre diatonique est aussi placé avant tous les autres dans les tables d'Alypius (1). Boëce qui, venu dix siècles après Pythagore, philosophe à qui Aristide Quintilien attribue l'invention ou tout au moins le classement des notes grecques, Boëce, dis-je, n'emploie pas d'autres notes que celles du mode lydien pour nous donner un modèle de la notation grecque dans les trois genres. Il y a donc lieu de présumer que les Grecs qui professaient la musique n'avaient nul besoin de connaître la notation des quinze modes, encore moins celle des genres chromatique et enharmonique, et que la notation du mode lydien dans le genre diatonique, et celle de quelques cordes du lydien chromatique, pouvaient leur suffire, puisque la disposition des cordes était la même dans tous les modes, et qu'il devait leur être plus facile d'adap-

(1) *Voyez* les trois tables d'Alypius données par Meibomius.

ter aux autres modes, celle du mode lydien qui leur était familière : la différence qui existait entre ces modes n'étant point une disposition particulière du système pour chaque mode, mais celle qui provenait des cordes, par rapport au systême général, du plus ou moins d'élévation, de la tournure du chant, et principalement de la modulation et du rhythme.

Et ne voyons-nous pas, de nos jours, la plupart des musiciens ne connaître, pour ainsi dire, que la clé propre à leur voix ou à leur instrument? La connaissance de toutes les clés, celle des modes et des modulations, celle de leurs propriétés et de l'enchaînement qu'on en peut faire, sont ignorées d'une grande partie des exécutans, et ne sont jugées indispensables que pour l'harmoniste et le compositeur. Ne voyons-nous pas aussi quelquefois des compositeurs qui, pour faire exécuter leur musique à des chantres qui connaissent à peine le plain-chant ou chant grégorien, employent la notation de ce même plain-chant, notation extrêmement simple, puisqu'elle n'embrasse que deux octaves et une quinte pour toutes les voix, deux clés et trois figures différentes. Cependant ces compositeurs qui ont écrit leurs morceaux de musique dans des modes majeurs ou mineurs, qui ont, outre leurs signes altératifs à la clé, des accidens ou signes de mutation, une assez grande variété dans les valeurs, un rhythme déterminé, etc., etc., savent faire disparaître toutes ces difficultés par la simplicité de la notation. Ce n'est pas ici le cas de rapporter les moyens qu'ils emploient; qu'il nous suffise de dire que la connaissance générale et particulière de la science musicale n'est pas nécessaire à celui qui n'est que praticien, et qu'au contraire le théoricien ne doit ignorer aucune des parties de l'art, tant celles qui regardent la théorie que celles qui constituent la pratique.

Mais pour nous convaincre que la notation usitée généralement chez les Grecs était celle du mode lydien, il suffit d'examiner les fragmens qui nous restent de la musique grecque qui sont dans les manuscrits de la bibliothèque du roi, cotés 2532, *olim* 354 et 2558, et que Burette à publiés dans ses mémoires.

L'ode de Pindare trouvée par le père Kircher, et publiée aussi par Burette, est également notée avec les caractères du mode lydien. Cette même bibliothèque possède encore sous les n°s 2458, 2460 et 2532 déjà cité, un traité de musique grecque dont Meibomius parle dans la préface de sa traduction du *vieux Bacchius*; traité qui renferme les élémens de la musique grecque, du rhithme, de la solmisation, etc., ce traité, dont l'auteur est anonyme, renferme aussi une foule d'exemples de musique exprimés en notes grecques, qui ne sont absolument que celle du mode lydien. Quel a été notre étonnement lorsqu'en traduisant cet ouvrage inconnu jusqu'ici et rendant ces notes grecques en notes modernes, nous vîmes que l'auteur donne pour leçons de solmisation les progressions diatoniques et celles par quartes, soit en montant soit en descendant, de la même manière que les modernes en usent aujourd'hui pour former les commençans (1). Ce ne sont donc pas de pures hypothèses que nous avançons sur la manière dont les anciens Grecs devaient enseigner les premiers élémens de l'art, et il nous est évidemment prouvé, par ces divers fragmens qui nout restent de l'ancienne musique grecque, que la notation du mode lydien suffisait à la foule des exécutans, tant chanteurs, qu'instrumentistes. Mais à quoi donc pouvait servir cette notation particulière dans chaque mode à quelques-

(1) *Voyez* la planche III et la note 6.

unes des cordes des trois genres? Nous allons essayer de répondre à cette question.

Les théoriciens Grecs avaient senti que, rendre ou exprimer les quinze modes avec la même notation, sauf à la transporter plus haut ou plus bas pour exécuter ces différens modes, c'était les ramener tous à un seul; c'était en confondre le caractère distinctif qui naissait du plus ou du moins d'accuité ou de gravité, et principalement de la tournure de la modulation et de la différence du rhythme, ainsi que nous l'avons déjà dit. Il était donc de toute nécessité qu'ils trouvassent un moyen de distinguer chaque espèce de tournure par des signes caractéristiques qui fussent propres et particuliers à chacune d'elles; de même que les modernes distinguent leurs divers modes majeurs et mineurs par des signes de mutation, appelés diézes et bémols, placés après la clef, ou dans le courant de la mélodie, lorsque la modulation change. Si l'on examine les quinze modes des Grecs en ce qu'ils peuvent avoir de commun dans leurs constitutions, on les voit absolument semblables dans la disposition des tétracordes; mais si nous considérons les six échelles particulières dans des modes primitifs, formée d'après un certain ordre de sons, pris dans ces mêmes tetracordes, nous verrons que ces échelles différentes qui nous sont données par Aristide Quintilien, et que personne avant nous n'a traduit en notes modernes, servaient de types à telle ou telle modulation, et qu'elles devaient avoir nécessairement, pour être distinguées les unes des autres, des signes caractéristiques dans les trois genres et dans les modes co-relatifs des cinq primitifs. Il est donc évident que les Grecs enseignaient à leurs élèves les premiers élémens de l'art musical avec la notation du mode lydien; que de là ils passaient à celle des modes les plus usités, et que la notation générale de tous les modes dans les trois genres n'était utile qu'aux théoriciens

et aux didactiques. Il s'en suivait que ceux-ci, dans l'exposition qu'ils faisaient du système général des modes et de leur notation, devaient placer d'abord la notation du mode lydien et ensuite celle des autres modes, comme nous le voyons dans les tables d'Alypius. L'usage de la notation caractéristique propre à chacun des quinze modes en particulier n'était familière qu'à ceux qui se livraient à la théorie et à la composition (1). Cet usage des notes caractéristiques venant peu-à-peu à se perdre dans le commun des exécutans, il parut plus commode de s'en tenir, pour la musique qui devait être d'un usage vulgaire, à la seule notation du mode lydien, qui, des cinq modes primitifs étant le plus ancien, était aussi celui qui avait le plus de notes caractéristiques. Sa notation d'ailleurs avait servi de type à celle des quatre autres; et quoique le genre chromatique fut peu usité, il n'était pas cependant totalement rejeté de la pratique, et probablement les érudits en faisaient un usage modéré, en l'entremêlant avec le genre diatonique. On distingua donc les cordes chromatiques du mode lydien par une barre ou une virgule, qu'on plaçait en travers des caractères qui les représentent.

(*Note* 6). — Planche III. — DESCRIPTION DES SYMPHONIES DU MODE LYDIEN, etc.

Cette table, tirée des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, sous les numéros 2458, 2460 et 2532, est, quant aux notes grecques, un *fac simile* exact de ces mêmes manuscrits. Le Traité que renferment ces trois manuscrits y est intitulé dans le catalogue imprimé in-folio : *Anonymus de Rhythmo*. Effectivement, cet ouvrage est non-seulement un traité du rhythme musical, dont les caractères qui servent à désigner les différens rhythmes ou mesures des Grecs, sont

(1) *Voyez* l'exemple des six modes donné par Aristide Quintilien, pag. 224, tom. IV de la *Revue Musicale*.

particuliers et presque inconnus jusqu'à présent, mais de plus un traité de musique-pratique, où les règles de la solmisation et de la formation des tournures mélodiques sont exposées. L'auteur de ce Traité est anonyme, et l'époque à laquelle cet ouvrage sur la musique a été composé n'est point déterminée. Mais si on fait attention que ce Traité, dans les trois manuscrits cités, est placé avant ou après Bacchius, et que les tournures mélodiques dont parle Bryennius (1) y sont non-seulement portées, mais ont aussi leurs exemples en notes grecques, on peut conjecturer que son auteur a pu exister peu de temps après Alypius, ou vers le temps de Bacchius ou de Boëce, car il emploie, ainsi que ceux-ci, la seule notation du mode lydien, et il paraît probable qu'il a vécu avant Bryennius, puisqu'il parle aussi des tournures mélodiques dont aucun auteur antérieur à Bryennius ne fait mention. Ce manuscrit est cité dans la préface de Meibomius comme placé aussi après Bacchius. Ce traducteur promettait dans cette préface de le publier après les auteurs grecs, mais probablement il n'a pas eu le temps d'effectuer sa résolution. Comment se fait-il que Wallis, Burette, le P. Martini, Burney et autres auteurs, loin de chercher à traduire ou à faire mettre au jour un manuscrit si précieux pour la pratique de l'art musical chez les Grecs, n'en aient pas même fait mention? Il est à présumer qu'ils n'en ont point eu connaissance, ou que l'ayant examiné, ils ont été rebuté par les difficultés que présentaient les caractères destinés à rendre le rhythme, et par la conformation vicieuse de lettres grecques qui expriment les exemples en notes lydiennes. La découverte de ce Traité infiniment précieux nous a paru d'une si grande importance que nous en avons tiré une copie; elle est d'autant plus exacte et fidèle que nous l'avons collationnée à plusieurs reprises sur les trois manuscrits. Nous avons fait une traduction latine et française de ce Traité, et nous espérons sous peu la faire connaître.

(1) *Manuelis Bryennii Harmonica, lib.* 3, *sect.* 3, *fol,* 136. Edit. de Wallis, Orford, 1699.

PERNE.

VARIÉTÉS.

DE L'ÉDUCATION SOCIALE

EN CE QUI CONCERNE LA MUSIQUE.

Un phénomène remarquable se manifeste dans l'histoire de la musique, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à la fin du dix-huitième siècle : d'une part, les peuples de toutes les contrées montraient un goût très-vif pour les jouissances que procure cet art; de l'autre, on apercevait chez ces mêmes peuples un éloignement assez prononcé pour l'étude de ce qui contribuait tant à leurs plaisirs, et même du mépris pour les artistes. Par une singularité non moins remarquable, cette inconséquence ne se rencontrait que parmi les classes les plus frivoles de la société, tandis que les philosophes, les savans, les législateurs mêmes, professaient une haute estime pour la musique et pour ceux qui s'y distinguaient. Jetons un coup-d'œil sur la Grèce; nous y verrons des hommes graves tels que Pythagore, Socrate, Aristote, Platon, Plutarque et mille autres, recommander l'étude de la musique comme d'une partie essentielle de l'éducation, la cultiver eux-mêmes avec succès et s'en faire honneur; d'un autre côté, si nous examinons les cours efféminées de l'Orient, nous y trouvons des milliers de musiciens, ministres indispensables des plaisirs des despotes, confondus parmi les esclaves et méprisés comme eux.

Quelle est donc l'origine d'une semblable diversité d'opinions et de cette anomalie apparente entre les effets et les causes? Il me semble que cela peut s'expliquer par l'usage auquel la musique était destiné chez ces différentes nations. Les écrits des historiens, des philosophes, et même des poètes de la Grèce, démontrent jusqu'à l'évidence qu'ils considéraient la musique comme un art d'origine divine, propre à élever l'âme et à rendre l'homme meilleur, en adoucissant ses mœurs et en calmant l'impétuosité de ses passions. C'est en ce sens qui s'expriment en mille endroits les hommes les plus illustres de l'antiquité; c'est d'après le même principe que l'art musical avait été placé parmi les sciences qu'on enseignait à la jeunesse dans les écoles publiques; c'est enfin par suite des mêmes idées sur l'excellence de cet art, que l'on avait institué des fêtes solennelles, où la Grèce assistait toute entière pour entendre disputer le prix de la lyre, de la flûte ou du chant.

Ce n'est point ainsi que les peuples de l'Asie et de l'Afrique considérèrent la musique; pour eux, l'action de cet art se bornait au plaisir des sens; car il est remarquable que les Grecs furent le seule peuple de l'antiquité qui eut des notions d'humanité et de perfectionnement moral. En Egypte, il y eut des idées d'ordre social, comme principes de conservation, mais non des vues de perfectionnement, car tout y fut stationnaire jusqu'à la conquête du pays par les Romains, et encore moins des sentimens d'humanité, qui ne peuvent exister là où la distinction des classes de la société est de droit divin. Chez les Assyriens, chez les Perses, dans tous ces empires enfin qui s'élevèrent successivement sur les ruines de l'Orient, il en fut de même. Dans ces états, la guerre pour conquérir des richesses, et la débauche pour les consommer, furent l'occupation de tous les individus pendant une longue suite de siècles. N'y ayant d'espoir de

s'y distinguer que par des talens militaires où par les avantages de la fortune, personne n'imaginait que la musique fut autre chose qu'une jouissance sensuelle, et l'état de musicien un métier vil comme celui de baladin ou de jongleur. On conçoit qu'avec de pareilles idées, l'art ne pût pénétrer dans la societé, et qu'après mille ans, il dût se retrouver au point où il était d'abord.

Les Romains, dès leur origine, furent dirigés plutôt par l'amour de la domination que par celui de la liberté. Sans cesse occupés du soin d'étendre leur puissance, ils furent presque en dehors de la vie intérieure, sans laquelle les arts ne peuvent prospérer; en sorte que la musique n'eût guère d'autre emploi à Rome que de servir aux sacrifices religieux, jusqu'à ce que la Grèce et l'Asie vaincus y eussent envoyés des milliers d'artistes qui changèrent l'aspect des choses. Passant alors, violemment et sans intermédiaire, de la rigidité des mœurs antiques aux dissolutions des sybarites, les Romains admirent la musique dans leurs festins, dans leurs spectacles, dans leurs plaisirs secrets, mais on peut dire qu'il ne la connurent jamais que par les étrangers, et qu'ils y montrèrent peu d'habilité. Le nombre de musiciens Romains dont le nom est parvenu jusquà nous est peu considérable, et ne peut être mis en comparaison avec celui des musiciens Grecs que nous connaissons.

Ainsi que les Egyptiens, les peuples du nord eurent des musiciens, et ces musiciens, comme en Egypte, formèrent une classe séparée, dépendante du sacerdoce. Les Bardes, chez les Scandinaves, et les druides, chez les Celtes, furent seuls en possession de chanter et de jouer des instrumens; le peuple considérait la musique comme un art mystérieux et sacré, et en abandonnait l'étude à ses prêtres. Plus tard, lorsque les fureurs de la guerre désolèrent toute l'Europe,

cet art ne trouva d'asile que dans les cloîtres, et les peuples ne connurent plus que les chants de l'église. Lorsqu'enfin les invasions des barbares eurent cessé, et quand ce singulier ordre de choses auquel on donne le nom de *régime féodal* se fut établi, la musique commença à s'introduire dans la société, et fut cultivée par les femmes riches et nobles. Les vignettes des manuscrits offrent de nombreux exemples de dames tenant dans leurs mains des harpes, des violes, ou de petites orgues. Le besoin de chanter et de jouer de quelque instrument pour calmer l'ennui de la solitude, se faisait sentir vivement aux femmes des seigneurs qui s'éloignaient souvent de leurs châteaux pour des guerres lointaines ou pour les croisades. Toutefois, les progrès furent très-lents, parce que la méfiance était telle alors entre les voisins qu'il était rare qu'on se visitât. Chacun restait enfermé dans son château, et n'entendant jamais d'autre musique que celle qu'il faisait, n'imaginait pas qu'on put en faire de meilleure. Quant au peuple, il était trop malheureux pour songer à chercher des délassemens dans un art qui ne peut prospérer que dans la paix et la sécurité.

Ce fut au douzième siècle que la musique sortit tout-à-coup de l'état de délaissement où elle était restée jusqu'alors pour se répandre dans toutes les classes de la société. Alors se forma une multitude de ménestrels, de trouvères et de troubadours, et l'on n'entendit plus que les sons des instrumens et les chants des jouvencelles. Les seigneurs, les princes, les rois mêmes, se mirent à composer des chansons qui sont parvenus jusqu'à nous, et les musiciens ambulans allèrent de ville en ville, et de château en château pour les chanter. L'activité que prirent alors soutes les parties de la musique est très-remarquable; car c'est dans ce temps que le déchant, ou la musique à plusieurs parties, commença à se régulariser, que les chansons populaires prirent du caractère, et que les

refrains de *flons-flons* et de *faridondon*, si souvent repétés depuis, ont pris naissance. A la même époque furent aussi inventés beaucoup d'instrumens nouveaux, comme le prouvent quelques passages des auteurs contemporains et les vignettes des manuscrits. Le goût de la musique se répandit de plus en plus dans les siècles suivans. Les hommes puissans entretinrent des musiciens près d'eux; enfin l'art fut dans un état constant d'avancement.

Il est cependant nécessaire de faire remarquer que la classe bourgeoise et intermédiaire de la société, dont les mœurs étaient graves et sévères, ne partagea point l'enthousiasme qu'inspirait la musique aux nobles et à la populace. Elle affectait du mépris pour les ménestrels ou ménestriers, et considérait leur métier comme contraire à l'honnêteté. Ce préjugé s'enracina si bien dans l'esprit de cette bourgeoisie que ce ne fut guère que dans la seconde moitié du 18e siècle qu'il commença de s'affaiblir, et tandis que les rois de France ne dédaignaient point de composer eux-mêmes de la musique, et honoraient de leur bienveillance des musiciens distingués, tel marchand de la rue Saint-Denis se serait cru déshonoré s'il eut donné sa fille à Cambert ou à Lully.

Parmi les nobles et les gens en place, le préjugé était d'autre nature. Ils goutaient fort les plaisirs que procurent la musique; mais ils ne pouvaient se persuader que l'artiste qui s'y distinguait méritât qu'ils lui accordassent des égards et de la considération; et tout en applaudissant les talens célèbres de leur temps, ils affectaient de traiter avec légèreté l'art même auquel ils étaient sensibles. Qui pourrait croire aujourd'hui qu'il fut un temps où il était de bon air d'avoir la voix fausse et de chanter hors de mesure, bien qu'on déclarât qu'on aimait la musique *à la fureur?*

Les disputes des partisans de la musique française et des

bouffonistes, en 1754, développèrent dans le public le goût de la musique et disposèrent les esprits à se livrer à l'étude de cet art. Plus tard, l'arrivée de Marie-Antoinette en France fut très-favorable aux progrès qu'on y fit dans la haute société. Les discussions entre les glukistes et les piccinistes, auxquelles toute la nation prit une part plus ou moins active, propagèrent dans toutes les classes, les notions de mélodie, d'harmonie, d'art du chant, et augmentèrent le besoin que chacun éprouvait d'en être instruit. Les progrès étaient rapides lorsque la révolution éclata. Ses premières années furent trop agitées pour que l'étude des arts, et particulièrement de la musique, n'en reçut pas un notable dommage; mais la formation du Conservatoire de Musique, en multipliant les artistes, répandit dans le monde les moyens d'instruction avec tant de profusion, que la connaissance de l'art du chant ou du mécanisme des instrumens finit par devenir une partie essentielle de l'éducation. Comme il arrive toujours, en gagnant de proche en proche, la pratique de l'art augmente le besoin des jouissances qu'il procure, à mesure qu'on le satisfait. Les communications qui se sont établies entre l'Italie, l'Allemagne et la France, nous ont procuré les moyens de comparer les divers systèmes dans lesquels la musique peut être traitée, et, nous débarassant des préjugés de nation et d'école, nous ont disposé à connaître des beautés de plus d'un genre, et nous ont débarrassé de mille préventions qui s'opposaient aux progrès de notre éducation.

Telle est la situation où se trouvent maintenant les Français à l'égard de la musique : le besoin des sensations qu'elle procure est devenu général ; des notions plus ou moins complètes de son mécanisme sont possédées par beaucoup d'individus; mais le savoir réel qui fait porter des jugemens sains n'est encore qu'ébauché. Une certaine légèreté, inséparable

de l'éducation des classes élevées, fait préférer souvent des productions éphémères de l'art à des choses plus graves et plus belles : il ne faut point s'en effrayer. Les concerts de l'Ecole royale de Musique, la formation de nombreuses sociétés philarmoniques sur tous les points de la France; l'établissement de grandes fêtes musicales annuelles, les travaux de l'Institution royale de Musique religieuse, dirigée par M. Choron, ses exercices publics, et le rétablissement de la musique d'église, qui en est la conséquence; la naturalisation de la bonne musique italienne et allemande, et les efforts constans de quelques hommes conscientieux; tout cela, dis-je, finira par donner à l'éducation musicale de la nation française le degré de perfection désirable.

Fétis.



CORRESPONDANCE.

A M. FETIS, DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale*.

Monsieur,

J'ose espérer que vous voudrez bien accueillir une réclamation qui intéresse tous les amateurs de musique.

Désirant vivement suivre cette année les beaux concerts du Conservatoire, je m'y pris dès le mois de décembre, c'est-à-dire, environ trois mois à l'avance, pour me procurer des billets. *Il n'y en avait déjà plus.* Plusieurs fois, je me suis représenté depuis; toujours même réponse. Enfin, voulant au moins veiller aux intérêts de mes plaisirs futurs, je priai qu'on m'inscrivît pour les concerts de l'an prochain. Cette dernière demande fut également rejetée, sous prétexte que les personnes qui avaient pris des places cette année, devaient avoir la faculté de les conserver pour l'année prochaine.

Il résulte de là, que les billets du Conservatoire deviennent en quelque sorte, une propriété de famille, un bien patrimonial transmissible de père en fils indéfiniment, et que ceux dont l'imprévoyance a laissé dans l'origine, échapper l'irréparable occasion, demeureront éternellement réprouvés; c'est un arrêt un peu sévère, il faut en convenir, d'autant plus qu'il est à craindre que les élus ne consentent de sitôt à se dessaisir du bénéfice de la priorité qu'ils ont une fois obtenue.

Peut-être, Monsieur, si vous jugiez à propos de donner quelque publicité à ma réclamation, trouverait-on moyen de faire cesser, à l'avenir, un acaparement honorable sans doute pour la société royale des concerts, et précieux aux privilégiés, mais attentatoire aux droits et aux plaisirs de l'immense majorité du public.

Agréez, Monsieur, l'assurance de la considération distinguée avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

G....

Paris, ce 18 mai 1830.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ALLEMAND.

Obéron, *opéra en trois actes, musique de Weber.*

Une funeste maladie de poitrine consummait la vie de Ch.-M. de Weber, quand il écrivit son opéra d'*Obéron* pour le théâtre de *Covent-Garden*, à Londres; peu de jours après l'avoir livré au public, il n'était plus. C'est par le dépérissement de sa santé et l'affaiblissement de ses forces, qu'il faut expliquer la différence qu'on remarque entre cette dernière production de son génie et ses autres ouvrages. Ce n'est point, comme dans *Freyschütz*, une manière parfois dure, sauvage et grandiose, mais un style doux, mélancolique et fécond en effets neufs, d'un genre délicat et gracieux. Une teinte d'originalité fort remarquable est répandue sur plusieurs morceaux; mais, dans quelques autres parties de l'ouvrage, il y a faiblessse et monotonie.

Le sujet d'*Obéron* est tiré d'un roman de la bibliothèque bleue, qui a pour titre, *Huon de Bordeaux*. Voici comment l'auteur du *poëme* a construit sa fable. *Obéron*, roi des fées et des génies, s'est séparé de sa femme *Titania* pour quelque motif frivole, et a juré de ne se réunir à elle que lorsqu'il aura découvert dans le monde un couple dont

l'amour n'aurait été altéré ni par l'adversité, ni par l'appât du bonheur. Un de ses émissaires vient lui apprendre que *Huon de Bordeaux*, duc de Guienne, ayant tué en duel le fils de Charlemagne, cet empereur ne lui a accordé sa grâce que sous la condition de se rendre à Bagdad, d'y tuer l'homme qui se trouverait à la droite du calife, et d'enlever sa fille. *Obéron* ordonne au génie de lui amener à l'instant le chevalier français; il donne à celui-ci un cor d'ivoire qui doit lui servir de talisman pour se tirer de tous les dangers et lui promet son appui dans son entreprise. Huon part pour Bagdad afin d'enlever la princesse Resia qu'il a vue en songe, et dont il est amoureux, tue le prince Babkan, son rival, et enlève celle qu'il aime. Obéron suscite mille traverses aux amans, et leur offre des séductions, pour les rendre infidèles; mais ils sont inébranlables dans leur amour; Obéron se réunit à sa femme, unit les amans et les transporte à la cour de Charlemagne.

Il y a peu d'intérêt dans tout cela, parce que les sujets de féeries n'en sont pas susceptibles; les situations sont mal amenées et les scènes mal faites. La musique est donc le seul attrait que présente *Obéron* à la curiosité publique.

L'ouverture était connue, ayant été exécutée avec beaucoup de succès aux concerts de l'École royale de Musique. Le plan en est plus régulier et mieux suivi que celui de l'ouverture d'*Euryanthe*, du même auteur; la première partie est d'un effet charmant, et la seconde brille par la chaleur et l'enthousiasme. On trouve dans cette seconde partie une belle phrase tirée d'une scène du second acte : elle est d'un meilleur effet dans l'ouverture que dans la scène, parce qu'elle est d'un caractère plus instrumental que vocal. L'introduction du premier acte est un chœur d'un style fort original, et rempli d'effets délicieux. Malheureusement les

trois ou quatre morceaux suivans sont peu remarquables. L'air d'Haitzinger est peut-être susceptible d'effet, mais ce chanteur n'était pas en voix, en sorte qu'on ne peut le juger. L'air de Mme Schrœder contient de belles choses; mais le final du premier acte, qui le suit, est surtout d'une originalité rare. On y trouve une marche *piano* dont le thème principal, le rhythme, l'harmonie et l'instrumentation sont empreints de génie et de nouveauté. Cette marche se lie admirablement bien avec la partie principale de *Resia*, que Mme Schrœder a fort bien chantée. Transporté de plaisir, le public a fait recommencer ce morceau; mais il n'a pas produit autant d'effet la seconde fois, parce que Mme Schrœder l'a moins bien chanté.

A l'exception d'une cantilène chantée par les syrènes, la musique du second acte ne m'a point semblé fort remarquable à cette première audition. On a placé au commencement du troisième acte le chœur des chasseurs d'*Euryanthe*, qui a été intercallé dans la *Forêt de Sénart*, et qui a été chanté plusieurs fois dans les concerts de l'École royale de Musique avec un succès d'enthousiasme. Cette fois les choristes du théâtre allemand ont été inférieurs aux choristes français, et n'ont pas eu leur supériorité d'exécution accoutumée. Toutefois ce morceau a fait beaucoup de plaisir.

On trouve dans le cours de ce troisième acte, de jolies mélodies et des effets agréables; mais la teinte générale rappelle plusieurs traits de *Freyschütz*.

Si l'on considère l'ensemble de la composition, on le trouve inférieur à celui de *Freyschütz*; néanmoins les beautés qui y sont répandues sont d'un genre si gracieux et si neuf, les mélodies d'une suavité si mélancolique, les effets d'instrumentation sont si bien trouvés, qu'on ne peut disconvenir que l'ouvrage soit digne du génie de Weber. Le

seul défaut qu'on puisse raisonnablement lui reprocher est de ne contenir aucun grand développement de forme. Les souffrances de l'artiste ont laissé des traces dans son œuvre. Au reste, l'exécution n'ayant été que médiocre en général, j'ai besoin d'entendre une seconde représentation mieux rendue pour me former une opinion plus motivée.

Comme je l'ai dit, Haitzinger était mal disposé, et n'a pas aussi bien chanté que de coutume. Mme Schrœder a eu de fort beaux momens, et a deployé en plusieurs endroits beaucoup d'énergie et fait preuve d'un profond sentiment musical; mais son chant a manqué plusieurs fois de correction et de fini. Je ne doute pas qu'elle ne soit excellente après quelques représentations. Dans le rôle de *Fatime*, Mme Schmidt a montré quelque talent, bien que sa voix manque de charme. M. Wieser a été plaisant dans le rôle de l'écuyer: les autres personnages ont été plus ou moins médiocres. Plusieurs chœurs ont été bien exécutés, quoique la justesse n'ait pas été toujours irréprochable. L'orchestre a besoin d'étudier encore cet ouvrage.

Fétis.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

*Première représentation d'*Attendre et Courir, *opéra en un acte.*

Il serait difficile d'accorder les bruits qui circulent sur l'Opéra-Comique; quelques-uns prétendent que le directeur regarde la musique comme la plaie de son entreprise; d'un autre côté, nous voyons des préparatifs bien ridicules dans l'état actuel du personnel de ce théâtre, mais qui dénoteraient le dessein d'y faire triompher la musique. En effet,

le croirait-on? les administrateurs du théâtre Ventadour ont formé le projet de représenter *Freychütz* et *il Barbiere!* et il n'y a pas à douter de ce fait, car il a été proclamé d'avance par la feuille officielle de l'Opéra-Comique; cela pourrait passer pour une mauvaise plaisanterie; mais ce qu'il y a de pis, c'est qu'elle a été sur le point d'être prise au sérieux : on prétend que l'autorité s'est opposée à ce qu'elle fût mise à exécution. Il serait plaisant vraiment de voir la musique étrangère envahir un théâtre qui, vu son privilége, est le seul en droit d'exécuter (si exécution il y a) les compositions françaises. Et puis c'eût été chose fort curieuse, d'entendre MM. Moreau-Sainti, Fargeuil et compagnie, chanter la partition de Weber, eux qui ne peuvent pas dire les airs de vaudeville, qui sont devenus, à peu de chose près, la musique qu'on entend à l'Opéra-Comique... et l'orchestre, et les chœurs! Autant vaudrait entendre le *Barbier* sur l'orgue de *Barbarie*.

Il est assez commun après un préambule, qu'un journaliste s'excuse d'avoir fait disgression, qu'il demande pardon au lecteur de s'être écarté de son sujet; pour moi, loin de suivre cette marche aujourd'hui, je cherche mille détours pour ne pas aborder le mien, et si je savais quelque moyen de n'en point venir au fait, je le prendrais comme une planche de salut.

Cependant, j'ai dit le titre de la pièce; il faut bien en dire le sujet, et voilà précisément mon embarras. Quel supplice en effet d'être tenu d'analyser ce qui n'est point susceptible d'analyse. Essayons toutefois de donner une idée de la pièce nouvelle.

Un baron de *** a sauvé la vie de son souverain dans une bataille, en s'exposant pour lui à une mort certaine. Mais ce haut fait est resté oublié et n'a point reçu de

récompense, car le baron, homme sans ambition et philosophe, à ce que dit l'histoire, ne veut point courir après les honneurs. La sœur de notre homme, moins philosophe et plus ambitieuse, voulant aller à la cour, engage son frère à se présenter aux yeux du prince, et, dans cette intention, trouve moyen par des protections d'amener ce dernier auprès des terres de son frère, dans une partie de chasse. Pendant qu'elle est allée à la rencontre du prince, celui-ci arrive incognito on ne sait pourquoi, et reconnaissant dans le baron l'homme auquel il doit la vie, il le récompense selon ses mérites. Ajoutez à cela deux amans, un domestique grondeur et un intriguant maladroit, vous saurez ce que c'est que la pièce nouvelle.

Le style m'en a semblé tout-à-fait plaisant; et entre autres choses nous y avons appris que :

Lorsque l'on aime,
Le bien suprême,
Est d'être deux.

Feu de M. de la Palisse n'aurait pas mieux parlé.

Quant à la musique, bien qu'elle soit écrite avec une certaine facilité, nous n'y avons rien trouvé que de bien pâle. Les motifs en sont généralement communs et souvent nous avons cru reconnaître d'anciennes connaissances. On dit que M. Ruolz est un amateur, et que sa partition a été revue par M. Halevy; nous n'avons pas de peine à le croire, car toute dénuée qu'elle est d'originalité, on y remarque une habitude d'écrire qui n'appartient pas à un amateur. Les paroles sont de MM. Fulgence et Henry, et la musique de MM. Ruolz et Halevy. Les acteurs ont tous chanté faux avec une assurance imperturbable.

A.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Le docteur Spazier, de Dresde, vient de publier dans les Nos 14, 15 et 16 de la *Gazette Musicale de Berlin*, un long article sur l'état actuel de la musique à Dresde, et particulièrement, des théâtres de cette ville. En bon Allemand, M. le docteur Spazier prend avec chaleur la défense de l'opéra national contre la musique italienne et contre les productions françaises ; jusques-là, il n'y a point de mal ; mais, en parlant de *la Muette de Portici*, il se livre, contre le talent de M. Auber, à des critiques grossières qu'il est de notre devoir de repousser. Personne, plus que nous, n'est disposé à rendre justice aux grands musiciens allemands ; mais quoi ? n'y a-t-il donc qu'un seul genre admissible, et faut-il retenir l'art dans d'étroites limites ? Gluck et Mozart ont produit des ouvrages admirables que toute l'Europe a salués des plus vifs applaudissemens prendant cinquante ans ; mais ont-ils si bien fermé la carrière qu'il ne soit plus permis d'écrire dans des genres différens? Les nouveautés ne vous plaisent pas : à la bonne heure ; mais dans vos critiques, contentez-vous d'exprimer votre opinion personnelle, et ne prétendez pas juger absolument des choses que vos préjugés vous empêchent de comprendre. *La Muette de Portici* est une composition qui fait beaucoup d'honneur à M. Auber, et qui reçoit en ce moment dans toutes les villes de l'Allemagne, et même à Dresde, des applaudissemens qui peuvent consoler M. Auber des critiques inconvenantes de M. Spazier,

et des déclamations contre son talent dont la *Gazette de Berlin* est souvent l'écho.

Après ce préambule, que nous avons cru nécessaire, nous allons donner un extrait de l'article de M. Spazier.

Dresde. « La musique allemande est ici dans l'état le plus déplorable : les Italiens ont envahi jusqu'au privilége de représenter exclusivement les opéras de Mozart; ainsi les chefs-d'œuvre de notre grand maître sont exécutés en Allemagne par des étrangers, dans une langue étrangère. Les entendre est toujours une consolation, et l'exécution de *Don Juan*, par laquelle l'opéra italien a débuté cette année, est un événement dont il faut se réjouir; *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa, a aussi été remis en scène. Graces à MM. Morlacchi et Hell, régisseur du Théâtre-Italien, qui sont parvenus à soutirer à la caisse des finances, pour le nouvel engagement de la Palazesi, une somme de 4,500 thalers avec laquelle le Théâtre-Allemand aurait pu engager une basse-taille et une seconde femme, et former ainsi le plus bel ensemble qui ait jamais existé en Allemagne, nous nous trouvons dans la plus grande détresse : la vue de nos affiches fait mal à tous ceux qui s'intéressent à l'art et aux compositeurs allemands. La Palazesi, qui a eu peu de succès en Italie, est attendue ici avec la plus vive impatience; on a fondé sur elle de grandes espérances, et l'on annonce que, nouvelle Armide, elle enchantera tout le public.

» Je ne sais en ce moment où en est l'intrigue dont il a été question, il y a quelque temps; mais on voulait mettre à la tête de l'opéra allemand, un directeur de musique italien, nommé Rastrilli, compositeur qui, dans une messe de l'église catholique, a donné les parties principales non aux violons, mais aux basses, un homme enfin qui a des connaissances si étendues en histoire musicale, qu'il déclare *Don*

Juan le premier des opéras italiens, et le *Christ au Jardin des Olives*, de Beethoven ; le premier oratorio italien, probablement parce qu'il a vu quelque traduction du texte en cette langue. Comme je l'ai déjà dit, j'ignore en ce moment l'importance qu'on attache à ce projet, mais il faut espérer que M. Reissiger réussira à éloigner un pareil hôte de son établissement.

» Quelques nouvelles représentations ont eu lieu dans ces derniers mois : 1° l'*Igénie en Tauride*, de Gluck. Jusqu'à présent nous ne connaissions que le nom de Gluck ; mais pour celui qui savait quel est l'esprit du public allemand d'aujourd'hui et le genre des compositeurs à la mode, l'effet de l'introduction de Gluck dans le monde musical était déterminé d'avance. Avant la première représentation d'*Iphigénie*, quelques amateurs enthousiastes déclaraient déjà cette pièce la colonne du répertoire futur du Théâtre-Allemand : on aura du moins ce respect pour le nom de Gluck, disaient-ils ; on aura assez de connaissances musicales pour savoir que lui, plus que tout autre, est la gloire de la nation. Vain espoir ! lorsque toute sensibilité est éteinte chez le public rossinien de Dresde, lorsqu'un tintamare effroyable de tambours, de trompettes et de timbales peut seul le tirer de son assoupissement, *le vieux pédant* de Gluck devrait-il espérer quelque succès ? Les nobles accens de la prêtresse grecque pouvaient-ils être compris ? Deux représentations ont eu lieu, et n'ont produit aucun effet. Après cette triste expérience, espérons qu'on n'exposera plus notre grand maître à de nouveaux affronts.

» 2° *La Muette de Portici*. M. Miltez s'empressa de nous apprendre dans un volumineux supplément à la *Gazette de Dresde*, que cet opéra d'Auber, quoique défectueux en quelques endroits, était une des productions de génie de

notre époque ! J'ai en effet découvert le génie de M. Auber dans son ouverture ; j'y ai trouvé un noble désordre, auquel ne se sont élevés ni Gluck, ni Mozart, ni Beethoven. Vous connaissez tous le désespoir de Werther ; il commence une phrase pour ne pas achever : voilà du génie ! Quelques gens mal avisés ont prétendu que plus tard les imitateurs de Goëthe employèrent ce moyen facile pour déguiser l'aridité de leur imagination. Supposer une pareille intention au *grand Auber*, serait un sacrilége : aussi la pièce de M. Auber est-elle assurément une création du génie (1) !

— On vient de donner au Théâtre de Cobourg, un opéra intitulé : *Algol, ou le Destin apaisé*, dont la musique a été écrite par Lorentz Schneider. Il paraît que cet ouvrage a réussi complétement. On dit que la manière en est véritablement allemande et que le style grandiose a fait une profonde impression. Du reste, nous ne pouvons guère nous faire une idée satisfaisante de l'exécution dans une aussi petite résidence que celle de Cobourg, car si les bons orchestres doivent être communs en Allemagne, nous avons tout lieu de croire que les bons chanteurs n'y sont pas en nombre.

(1) Nous croyons devoir supprimer le reste d'une diatribe indécente, où nulle convenance n'est observée, et dans laquelle on trouve une animosité aveugle plutôt qu'une véritable connaissance de l'art.
(*Note du Rédacteur*).

BULLETIN D'ANNONCES.

Caprice pour le piano sur un motif de Paganini, par Georges Michaux; op. 31. Prix : 3 fr.

Scena odoria per soprano nella donna Caritea de Mercante, *Ah che la dolce calma.* — 4 fr. 50 c.

Trois Divertissemens pour le piano, par Eugène Savart; op. 5. — 4 fr. 50 c.

Quadrilles de Contredanses pour deux violons, alto et basse, sur les motifs de Matilde, de Rossini. — 4 fr. 50 c.

Fantaisie pour harpe et violon, sur des thêmes connus, par Laurent. — 6 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Méthode-Pratique pour le piano, rédigée d'après les indications de Jacotot, par A. Romagnesi, et doigtée par Clémenti et Bertini jeune.

Cette méthode est composée de morceaux extraits des œuvres de Clémenti, Dusseck et Cramer, classés progressivement. Les noms de ces auteurs suffisent pour faire l'éloge de cette Méthode, dont le succès augmente tous les jours. Elle est divisée en deux parties : la première se vend 9 fr.; la seconde 30 fr.; et les deux parties réunies, 36 fr.

Bibliothèque musicale. Cours de musique, suivi d'un choix d'airs des meilleurs maîtres, pour le forté-piano, par Tolly.

Paris, chez Sédillot, libraire-éditeur, rue d'Enfer-Saint-Michel, n. 18.

Ce petit recueil, d'une forme commode pour les élèves, contient les principes de la musique, les élémens du doigté, des exercices de différens genres, et un choix de morceaux de bons maîtres arrangés pour le piano avec indication du doigté.

Danilowa, ouverture arrangée pour le piano, par V. Rifaut.

Trois Airs variés pour le violon, pour être exécutés sur la quatrième corde seulement avec accompagnement de piano, par Paganini.

Variationi di Bravura pour le violon, sur un thême original, avec accompagnement de piano ou guitare, par le même.

Duetto pour un violon, par Paganini, orné de son portrait, revêtu du *fac simile* de sa signature.

Paris, chez Schonenberger, boulevart Poissonnière, n. 10.

Premier Divertissement pour piano et violon, dédié à sa mère par le chevalier Lagoanère. Prix : 6 fr.

Paris, chez Petitbon, rue du Bac, n. 31.

(5 juin 1830.)

VARIÉTÉS.

DE LA MUSIQUE

ET DES MUSICIENS.

Si nous adoptons sans examen les opinions généralement répandues sur la musique; si, même, nous la jugeons d'après le rang qu'elle occupe dans la classification des arts libéraux, nous la regarderons, sans doute, comme un art futile et d'une médiocre importance. Mais, si notre curiosité nous porte à dérouler le tableau de l'histoire du genre humain, pour y puiser des documens sur cet art, nous voyons alors la musique s'élever à une hauteur prodigieuse, dominer l'Univers, et lier tous les peuples par un langage commun. Marchant avec les siècles dont elle revêt les couleurs, nous la voyons s'unir au culte de la Divinité chez les Égyptiens et les Hébreux; exercer sur les mœurs des Grecs et des Chinois une influence telle que l'autorité croit devoir intervenir pour en régler les modes, pour en tempérer les effets. Dans les Gaules, elle sert, tout à-la-fois, de levier au pouvoir théocratique des Druides et d'adoucissement à l'agonie des victimes de leur fanatisme; elle excite, par la voix

des Bardes, le courage d'un peuple toujours en guerre. Au moyen-âge, ses besoins physiques, devenus moins impérieux, permettent le développement des besoins moraux : l'amour y prend la première place; ses interprêtes sont des trouvères (1), des ménestrels (2); ils exercent encore une grande influence, mais ils sont déchus du pouvoir suprême; la musique a déjà perdu de son importance et la perd de plus en plus, à mesure que nous approchons des temps modernes. Dans l'antiquité, les musiciens étaient des philosophes, des prêtres, des magistrats; aujourd'hui, ce sont tout simplement des artistes. D'où vient que les peuples parvenus au système musical le plus parfait, sont précisément ceux qui ont dépossédé la musique de ses attributs politiques et sacrés? Vraisemblablement de ce que l'intérêt général des sociétés comme l'intérêt particulier est l'unique appréciateur des hommes et des choses. Or, cet intérêt se place selon les temps, se modifie selon la différence de nos besoins, de nos passions, de notre genre d'esprit, de nos conditions; il doit donc amener une grande variété dans nos jugemens.

L'enthousiasme, si ardent chez les peuples nouveaux, se refroidit à mesure qu'ils vieillissent; d'abord il règne seul; plus tard, il partage son empire avec la raison, et bientôt il est détrôné par elle. Il s'ensuit que les émotions des hommes les plus rapprochés de la nature sont ordinairement les causes déterminantes de leurs actions; conséquemment, ils accordent une grande estime à ceux d'entre eux doués d'une organisation qui les rend propres à la culture des arts; et, parmi ceux-ci, la musique agissant plus puissamment et

(1) Inventeurs.

(2) *Ministériales*, ministres, dont on a fait par corruption minstrels, ménestrels.

d'une manière instantanée sur les passions, est regardée comme une inspiration céleste, une émanation de la Divinité! L'inspiré est alors révéré et investi de l'autorité : tels étaient Kouei, Apollon, Mercure, Orphée, Amphion, Talès, Pythagore. Mais il n'en est plus de même lorsque les sentimens sont soumis aux principes; lorsque les institutions, fondés sur les lois positives, sont cimentées par le temps. Dans ce cas, les émotions que la musique fait naître, ne sont plus que des moyens de plaisir; elle perd de son influence politique, et le pouvoir échappe aux artistes.

Cependant, si, dans l'état actuel des choses, lés artistes ne sont plus appelés au premier rang de la hiérarchie sociale, ils doivent, au moins, y occuper une place honorable, et les musiciens n'en sont pas les moins dignes : c'est ce que nous allons tâcher de démontrer au moyen de la règle d'appréciation posée précédemment.

On divise ordinairement la musique en deux parties, la mélodie et l'harmonie : l'une, qui est la pensée exprimée, le jeu de la physionomie; l'autre, le for intérieur, le mouvement des passions. Mais, de fait, il doit y avoir harmonie dans la succession comme dans la simultanéité des sons; il y a harmonie partout : c'est l'alliance sympathique des sons, des couleurs, des règles, des forces, des principes, selon qu'on l'examine sous le rapport de la musique, de la peinture, de la législation, de la mécanique ou de la morale. C'est la pierre angulaire de la création; c'est la loi qui régit l'Univers. Or, si les différens membres qui composent un gouvernement étaient plus familiers avec la musique; s'ils connaissaient mieux ses relations; s'ils sentaient plus sa force, elle viendrait souvent à leurs secours, et leur montrerait qu'il ne suffit pas de faire des lois nouvelles en y ajoutant la formule ordinaire : « Les lois et réglemens antérieurs conti-

» nueront à être exécutés en tout ce qui n'est pas contraire » aux présentes », mais qu'il faut encore établir des relations intimes entre elles et les mœurs; qu'il faut tenir compte des connaissances qui modifient à la longue les besoins moraux, réforment les habitudes et réclament impérieusement des institutions nouvelles.

Il résulte delà que le législateur qui ne restera point étranger à la musique, aura le sentiment de l'harmonie dans l'ordre physique, et trouvera son analogie dans l'ordre moral. Il reconnaîtra que, parmi les moyens de gouverner, la musique est à coup sûr le plus doux, et n'est pas le moins efficace. Vivifiante comme la chaleur, elle anime tout ce qui est soumis à son action. Par elle, on développe merveilleusement les caractères : on les étudie; par elle, on agit sur de grandes masses : on les remue à son gré.

Il serait également à désirer que les médecins fissent une étude spéciale de la musique, qui est une partie trop négligée de la thérapeutique et de l'hygiène. Puissant moteur de l'économie animale, soit par l'empire qu'elle exerce sur les passions, soit par l'effet physique qu'elle produit sur les corps; elle peut être d'un grand secours dans les affections mentales, dans les maladies nerveuses qui n'ont souvent d'autres causes que la tristesse, le chagrin, l'inquiétude, et où le pouvoir de l'imagination exerce une influence si contraire à la guérison. La commotion qui résulte des couches d'air déplacées par la vibration des instrumens est une espèce de douche ou de magnétisme qui excite l'activité de la circulation; les yeux deviennent brillans, la face se colore, toute l'habitude du corps sent un frémissement involontaire. La connaissance de la musique est particulièrement utile aux anatomistes, que leur matière engage nécessairement à parler *ex professo* des organes de la voix et de l'ouïe, à en décrire

les parties, à en faire connaître les usages. Elle ne l'est pas moins à l'éloquence de la chaire, du barreau, de la tribune : avec son aide, les orateurs éviteraient une déclamation monotone et fastidieuse; ils trouveraient dans les règles de la mélodie des moyens de varier leurs inflexions de voix, de cadencer la chute de leurs périodes. La musique seule peut faire sentir le rhythme; elle peut enseigner l'art de bien déclamer : aussi les Romains pensaient-ils sagement qu'il était nécessaire pour un orateur de faire un cours de musique avant de se hasarder à parler en public.

Bien que les mathématiques ne soient point essentiellement constitutives de la musique, comme certains écrivains l'ont prétendu, elles en font partie sous le rapport des proportions harmoniques.

C'est surtout comme monument historique que la musique est un art d'un haut intérêt : les airs de *God save the King* et de *Vive Henri IV* sont non-seulement empreints de la couleur des vieilles monarchies de droit divin, mais ils ont la physionomie caractéristique des peuples qui les ont faits. Le premier, grave et religieux, est l'expression de la prière et du recueillement. Le second, gai et franc, indique un peuple léger et spirituel, qui se contente de chanter celles des qualités de son roi qui lui plaisent. L'air *Allons, enfans de la patrie*, n'est-il pas embrasé des feux du volcan sur lequel il a été conçu? On voit qu'il date d'une époque où les passions étaient dans la plus grande effervescence, où le mot de liberté faisait vibrer toutes les âmes, électrisait tout un peuple. Si nous cherchons des monumens dans la religion, nous les trouverons dans le *Stabat*, de Pergolèse, le *Miserere*, d'Allegri, chefs-d'œuvre qui exalent un parfum d'encens, qui ont une suavité de chants évidemment inspirés par une ferveur sans bornes; enfin, les philosophes, sous le

rapport moral; les physiciens, sous le rapport acoustique, examinant la nature et les effets de la musique, cherchent à donner des raisons plus ou moins bonnes du plaisir ou du chagrin que ces effets ont le pouvoir de causer à l'oreille. La musique devrait donc être propagée dans toutes les classes de la société. Appliquée à la vie pratique, comme talent agréable qui procure une source inépuisable de jouissances, bannit l'ennui, égaie l'esprit et rend les mœurs plus douces; elle détourne des mauvais penchans, apprend à se passer des plaisirs qui peuvent coûter à l'honneur ou à la santé; elle devient, en un mot, l'auxiliaire de la morale. L'intérêt national et l'intérêt particulier se réunissent donc en sa faveur; et, cependant, elle est regardée généralement comme un art frivole; comme un simple objet de luxe et d'amusement; les études longues et pénibles qu'elle exige sont appelées *bagatelles* difficiles, *nugæ difficiles*; et, par une contradiction manifeste, on ne croit pas susceptibles d'attention et de réflexion ceux qui s'appliquent à vaincre ces difficultés. On leur accorde tout au plus de l'imagination.

Cette erreur, quant à la musique, vient, selon toute apparence, de ce que cet art est peu connu des hommes qui, par leurs lumières ou leur position sociale, impriment une direction à l'opinion publique. En effet, notre estime pour les autres arts ou sciences est toujours proportionnée au rapport plus ou moins prochain qu'ils ont avec la science ou l'art auquel nous nous appliquons, non-seulement parce que l'amour de nous-même ne nous fait estimer que ce que nous aimons à faire, que ce que nous faisons avec succès, mais encore parce que nous sommes disposés à ne sentir que les idées analogues à nos idées : conséquemment, nous ne pouvons admirer un genre trop différent du nôtre. Ce n'est donc que par l'étude d'une science ou d'un art que nous pouvons en

apercevoir les beautés et les difficultés. Voilà pourquoi Mallebranche, qui s'était toujours occupé de sciences abstraites, dit en entendant *Iphigénie :* Qu'est-ce que cela prouve? Monge, esprit très-droit et très-cultivé, professait le plus profond mépris pour le mérite de La Fontaine; il ne le comprenait pas; ses études sérieuses et sévères avaient détruit en lui cette sensibilité qui fait apprécier le charme du talent naïf et vrai du fablier, de cette finesse qui déguise ses leçons morales sous des allégories piquantes. Fontenelle disait: *Sonate, que me veux-tu?* Il se pouvait néanmoins qu'il fût organisé de manière à aimer la musique, s'il l'eût connue: mais à un certain âge où l'irritabilité nerveuse est affaiblie, l'influence des sons sur les organes est presque nulle, et l'art qu'on ne connaît pas ne peut intéresser le jugement. C'est ce défaut d'intérêt direct et immédiat qui porte beaucoup de personnes à faire assez peu de cas de la musique, dont l'intérêt contingent ne leur est point démontré.

Quant aux artistes en général et aux musiciens en particulier, c'est encore l'intérêt qui va les apprécier, car il est la balance dans laquelle se pèse le mérite des hommes. C'est lui qui attache la considération au rang et non au mérite. La naissance et les titres nous disposent à l'estime; le riche, quoique sans mérite, est honoré; des hommes tarés et avilis ne manquent même pas de satellites qui gravitent dans leur orbite. Tout cela, parce que le rang suppose de la puissance, et que le mérite seul en a fort peu. Cette puissance est une usurpation toutes les fois que le rang n'est point le résultat du mérite, et cette usurpation est un reste de la barbarie des temps anciens.

L'intérêt général de la société exige que ceux qui lui procurent de plus grands avantages, qui lui rendent de plus grands services par leurs lumières et leurs talens, soient ré-

compensés par des marques de considération et d'estime. Telle est la cause naturelle et légitime des rangs divers entre lesquels les citoyens d'un même état se trouvent partagés. Elle est juste, puisqu'elle tend au bien-être de tous; elle est louable, parce qu'elle est fondée sur la reconnaissance sociale; elle est utile, parce qu'elle se sert de l'intérêt personnel pour exciter les hommes à faire le bien, comme un moyen d'obtenir la supériorité que chacun désire avec ardeur. Ce n'est donc qu'en donnant des preuves de son mérite que l'on obtient à juste titre le droit de s'élever au-dessus des autres; et pourtant, nous nous conformons rarement à ces principes de justice distributive. Les citoyens les plus utiles, les plus éclairés, ne sont pas les plus distingués; le pouvoir n'est pas remis aux mains les plus capables de l'exercer pour le bien de la société; les honneurs, les marques de considération, loin d'être accordés au mérite personnel, ainsi que la raison et l'intérêt bien entendu semblent le prescrire, sont un accessoire obligé des fonctions que l'on remplit bien ou mal. Le respect pour la place entraine de droit le respect pour la personne, et la valeur du fonctionnaire est tarifiée par l'étiquette, qui est comme ces petits écritaux que l'on met sur les sacs, les boëtes, les vases, pour distinguer les choses qui y sont renfermées et qui, sans cela, pourraient être confondues avec d'autres; par ce moyen, beaucoup d'hommes d'un mérite très-mince se réjouissent d'une supériorité qui ne devrait appartenir qu'à celui qui, par des qualités supérieures, des talens estimables, a acquis le droit de s'élever au-dessus des autres. En admettant même que certains emplois de l'état, auxquels s'attache une grande considération, ne soient départis qu'à des hommes pourvus des capacités requises: quelles sont ces capacités? Elles se bornent à quelque aptitude au travail, à la faculté de conserver la mémoire des faits, à un esprit juste qui classe mé-

thodiquement ses idées et les transmet nettement aux autres. L'esprit juste, dit Helvétius, a la qualité particulière de tirer des conséquences exactes des opinions reçues; or, ces opinions sont fausses pour la plupart, et l'esprit juste *seulement* ne remonte jamais jusqu'à l'examen de ces opinions: il n'est donc le plus souvent que l'art de raisonner méthodiquement faux. Cette sorte d'esprit suffit pour faire un bon juge, un bon administrateur, mais elle ne fera jamais un grand homme; jamais elle ne fera de découvertes; jamais elle ne reculera les bornes de nos idées. L'on n'obtient, au contraire, le titre de grand artiste que par une supériorité réelle sur des antagonistes déjà très-habiles eux-mêmes, et qu'en excellant dans un art, sans doute moins nécessaire, mais plus difficile. On voit tous les jours arriver au timon des affaires publiques des gens qui y sont toujours demeurés étrangers; on improvise un ministre, et s'il se décide un beau jour à proposer un projet de loi sollicité depuis longtemps par un publiciste qui consacre uniquement ses veilles à l'étude de l'économie politique, celui-ci, après être parvenu par de profondes méditations à reconnaître une lacune à remplir, une réforme à opérer, avoir mis le doigt sur la plaie, et en avoir fait sentir toute la gravité; celui-ci, dis-je, sera tout au plus apprécié par quelques hommes sages et éclairés, tandis que le ministre recueillera une gloire d'autant plus grande, qu'il y aura plus de parties intéressées, et cependant, il ne sera que l'éditeur responsable de la rédaction péniblement élaborée par un maître des requêtes ou un chef de bureau, du projet de loi dont la pensée appartiendra toute entière au publiciste. Il suffit d'un combat, d'une action d'éclat pour illustrer un général, pour lui acquérir le titre de grand capitaine, et aucun artiste, quelques heureuses dispositions qu'il ait reçues de la nature, n'est cité entre les artistes illustres, s'il n'a, du moins, consom-

mé dix années de sa vie en études préliminaires de son art; et pourtant le génie *seul* ne donne pas un état, ni la gloire une profession, tandis qu'après cinq ou six ans d'études, un avocat, un négociant, un médecin commencent une fortune qui va toujours croissant. Le vulgaire met, sans doute, une très-grande distance entre un huissier de canton et le premier président d'une cour royale; mais il en est autrement quant aux arts; pour lui, il n'y a pas grande différence entre le ménétrier de village, le barbouilleur d'échoppes, Beethoven et David: du reste, en mettant de côté la considération due aux fonctions importantes de magistrat, je ne sais lequel mérite le plus d'estime de celui qui s'est fait sa place par ses talens, ou de celui qui tient la sienne du gouvernement, et qui est souvent d'une capacité ordinaire. Mais, plus on est élevé, plus les relations sont étendues, plus il y a d'intérêts qui dépendent actuellement de votre existence sociale, plus aussi l'on est disposé à vous accorder des honneurs pour en retirer des profits.

Le nom que nos ancêtres donnaient au dévoûment patriotique de Curtius, à l'inflexible équité de Caton, les Italiens l'ont donné et nous le donnons encore au talent du musicien. On appelle *virtuose* de (*virtus*, *vertu*) celui qui excelle dans son art. Cela est fondé sur ce qu'il faut réellement du courage pour vaincre les obstacles innombrables qui vous sont opposés dans cette carrière. Sitôt qu'un grand génie paraît sur la scène du monde, il se forme une ligue qui s'organise comme une armée pour repousser l'admiration qu'il impose; mais, en dépit de l'envie et malgré ses efforts, l'homme supérieur grandit par les obstacles, comme un torrent s'accroit par la digue même qu'on lui oppose. Cependant, quel est celui qui voudrait recommencer sa carrière, s'il apercevait devant lui toute la somme de dégouts dont il doit nécessaire-

ment s'abreuver avant qu'il puisse arriver à l'objet de ses vœux ?

L'homme sans cesse occupé de rechercher et de connaître le beau, le grand, et de faciliter l'expansion de sa sensibilité, doit avoir des idées plus grandes, plus nobles, plus généreuses que celui qui s'occupe particulièrement des choses ordinaires de la vie; ce dernier ne porte point ses vues jusqu'aux propositions universelles; il n'a pas le loisir d'examiner, de réfléchir; aussi ne reçoit-il la vérité, comme l'erreur, que par préjugé.

Il doit résulter de cet exposé, que la musique étant peu connue, est mal appréciée; que les musiciens, (je parle de ceux qui s'appliquent à un art, et non de ceux qui exercent un métier) ne sont pas classés convenablement; mais en cela, comme en bien d'autres choses, nous touchons à la réforme.

La France, après avoir long-temps marché sur les traces de ses voisins du nord et du midi, s'est enfin donné un système tempéré conforme à sa situation géographique; la langue française destinée par sa nature à être universelle, l'est devenue par nos conquêtes. Les Français affamés de gloire et d'une mobilité extrême, sont, par cette raison, assez propres à toutes sortes d'illustrations; aussi ont-ils égalé, sinon surpassé, les Romains par des faits d'armes qui ont étonné l'Univers et fait tressaillir toute l'Europe; mais un temps plus calme a succédé à des temps de dévastation; les loisirs d'une paix salutaire nous offrent les moyens de cueillir une gloire nouvelle au sein des beaux-arts; l'Italie est sur le point d'abdiquer en notre faveur la suprématie musicale dont elle a joui jusqu'à ce jour; la grâce, l'élégance, l'unité, la sagesse de conception nous sont dévolues depuis long-temps; ne nous dépouillons pas de ces précieuses

qualités pour courir après des chimères dans l'intérêt de notre amour-propre, qui nous rend si chatouilleux sur le point d'honneur, qui nous fait redouter si fortement le ridicule : nous devons cesser de déprécier un ouvrage, un talent, par le seul motif qu'il a un goût de terroir. Lorsque nous sommes en possession de les faire admirer à l'étranger, pourquoi les répudier et n'avoir d'admiration que pour les produits exotiques ? Cette maladie est si forte chez nous, que les talens formés à notre école sont obligés d'émigrer ou d'apostasier. Les uns vont faire applaudir à l'étranger des talens méconnus par leurs concitoyens ; les autres abandonnent leurs dieux pénates, ajoutent un *i* à leur nom et deviennent à l'instant des virtuoses. Contrains, comme ils le sont par nos dédains, d'agir de la sorte, cette tactique est une accusation portée contre notre ignorance ou notre sottise ; nous semblons leur dire : Allez, messieurs ; allez chercher ailleurs de justes appréciateurs de votre mérite ; quant à nous, incapables de nous prononcer, ou trop timorés pour le faire, nous ne savons juger les choses que sur l'étiquette du sac. Revenez avec une réputation faite, nous sanctionnerons avec confiance l'arrêt des premiers juges ; présentez-nous un certificat de capacité délivré par les autres nations de l'Europe, nous ne nous inscrirons certainement pas en faux.

De tous les temps les Français ont joui d'une réputation d'esprit méritée ; mais cet esprit a changé de nuances selon la couleur des époques qu'il a traversées. Chez nos ancêtres les Gaulois, il se manifestait d'une manière frappante dans leurs relations avec leurs voisins. Plus tard, il semait de traits naïfs les *lais* amoureux des troubadours du moyen âge ; sous Louis XIV, il jouait sur la pointe d'une aiguille, et l'afféterie de l'hôtel de Rambouillet débordant de toutes parts, inondait la cour et la ville. Dans un temps de calamités, perçant à travers les horreurs de la révolution, il apparais-

sait comme l'éclair à travers le nuage qui porte la foudre; sous l'empire, enfin, il prit des formes obséquieuses et serviles; aujourd'hui, muri par nos événemens politiques, formé par la fréquentation des Allemands idéologues et des Anglais positifs, dirigé vers l'application aux sciences et aux arts par les progrès étonnans de l'industrie et ses résultats avantageux, notre esprit a changé : nous avons grandement modifié notre frivolité naturelle; nous sommes devenus plus penseurs; il y a plus de gravité dans les mœurs, plus de vraie fierté et d'aplomb dans les caractères, plus d'indépendance dans les habitudes. Or, quand on est arrivé à ce développement de raison et d'intelligence, on doit se proposer, en cultivant les arts, un but plus élevé que celui d'amuser et de distraire ses semblables; on doit accorder aux philosophes, aux savans, aux artistes une place honorable dans la société; car ce sont eux qui l'animent et l'enrichissent par des idées nouvelles, par d'heureuses découvertes; ce sont eux qui lui donnent une véritable grandeur et le seul éclat désirable. C'est un foyer de lumière qui éclaire le monde et contribue à l'accroissement du bien-être général en répondant ses rayons de toutes parts.

Au résumé, l'esprit créateur doit être entouré de considération, et conserver son indépendance, pour s'élever aux plus hautes pensées et imprimer le mouvement à l'esprit juste auquel est réservée la partie positive de la vie.

J. A. Delaire.

NOUVEAUX DÉTAILS

SUR

LA MORT DE MOZART,

TIRÉS DES DOCUMENS PUBLIÉS PAR SA VEUVE.

Si les moindres circonstances de la vie d'un grand homme nous sont précieuses, combien doivent être intéressantes celles qui précédèrent la mort de Mozart. Ce *Requiem* qui en avança l'heure; le mystère qui entoure l'origine de ce même *Requiem*; cette idée amère, que le poison trancha une si belle vie dans sa trente-cinquième année; tout se réunit pour répandre un touchant intérêt sur ce malheureux évènement.

Mozart, qu'un développement précoce, une dépense continuelle d'imagination, jointe à une sensibilité trop vive et à un travail assidu, avaient épuisé, était d'une constitution faible. Les chagrins que lui firent éprouver ses nombreux ennemis; la position gênée, de laquelle il ne sortit que peu de temps avant sa mort, et les émotions trop vives et trop rapprochées du travail de la composition, achevèrent de le ruiner. Qu'on se rappelle que l'ouverture de *don Juan* fut l'œuvre de quelques heures. Elle ne témoigne pas seule de l'étonnante facilité de Mozart. Pendant son dernier séjour à Leipsick, et la veille de son départ pour Dresde, il soupait

chez Doles, dont il était l'ami intime. Le repas fut fort gai, et Mozart surtout était d'une humeur charmante. Comme il voulait se retirer, Doles, agité de tristes pressentimens, ne pouvait le laisser partir. Qui sait, dit-il, si nous nous reverrons : voici du papier, laissez-nous un souvenir. Mozart se mit à rire, en disant qu'il avait plutôt envie de dormir que d'écrire ; cédant enfin aux pressantes sollicitations de ses amis, il prit une feuille de papier, la partagea en deux, et écrivit pendant cinq ou six minutes. Il donna ensuise une moitié de la feuille à Doles, et l'autre au fils de celui-ci. Sur la première se trouvait un canon à trois voix, écrit en rondes : il était lent, solennel et empreint d'une mélancolie profonde; la seconde moitié portait aussi un canon, mais d'une mesure plus vive, écrit en croches, et fort gai. On remarqua alors que les deux parties pouvaient être chantées ensemble et former ainsi un canon à si voix; il fut exécuté, et il est impossible de décrire l'effet que produisit sur les auditeurs son expression à la fois comique et profonde. Elle ébranla tout le monde; Mozart lui-même fut ému, et, s'éloignant avec vivacité, il s'écria d'une voix forte : *Adieu mes enfans; au revoir!* Hélas! ce dernier vœu ne devait pas être exaucé.

Mozart fit ensuite plusieurs voyages, et se rendit enfin de Prague à Vienne, où il entreprit une messe, à laquelle il travailla avec ardeur. Il ne tarda pas à éprouver les funestes résultats d'une application aussi soutenue, et sa santé s'altéra de jour en jour. Il devint pâle et languissant. Une fois, madame Mozart voulant l'arracher à son travail, le força de l'accompagner au Prater (1). Là, assis dans un endroit écarté, pour jouir d'une belle matinée d'automne,

(1) Promenade publique à Vienne.

Mozart fit tomber la conversation sur la mort, s'écriant doulonreusement qu'il n'acheverait pas son *Requiem*, et que lui seul le connaitrait. A cette pensée il ne put retenir ses larmes; sa femme voulut envain dissiper les idées noires auxquelles il se livrait. Non, non, répétait-il, mes jours sont comptés; je meurs *empoisonné*, rien ne pourra m'ôter ce soupçon. Tous les efforts pour l'arracher à cette affreuse idée furent vains; madame Mozart consulta un médecin, et fut obligée de lui enlever la partition du *Requiem* qui l'accablait en le soumettant à des commotions trop violentes pour sa faiblesse,

Ce repos forcé ranima un peu ses forces, et il se sentit assez bien pour composer la cantate de l'*Amitié*. Le succès immense qu'obtint ce morceau, lorsqu'il fut exécuté dans une fête, le 15 novembre 1791, lui rendit toute sa vigueur, et il exigea qu'on lui rendit son *Requiem* ppur l'achever. Mais hélas, cet effort fut le dernier. La faible lueur d'espérance qui avait lui fut bientôt dissipée; quelques jours après, Mozart retomba dans son abattement, sa faiblesse augmenta insensiblement, enfin, le 20 novembre 1791, il tomba épuisé sur le lit duquel il ne devait plus se relever.

Mozart vit approcher la mort avec calme, mais non sans regret. « Je meurs, s'écriait-il, je meurs alors que la vie » commence pour moi! la plume tombe de ma main défail- » lante alors que débarassé des entraves de la mode et de » l'intérêt, je pouvais enfin n'écouter et ne suivre que mes » inspirations! Je meurs quand il m'était permis d'assurer » le sort de ma famille, celui de mes pauvres enfans! »

Le jour de sa mort, il se fit encore apporter sa partition chérie, et la parcourant avec des yeux noyés de larmes, « ne l'avais-je pas dit, que je n'écrivais mon *Requiem* que

» pour moi seul. » Son dernier regard fut encore pour cette partition, et le 5 décembre 1791, à minuit, Mozart n'était plus.

Le soupçon d'empoisonnement doit être écarté. Une forte enflûre aux mains et aux pieds, accompagnée d'une paralysie presque complète, commença sa maladie; une inflammation et une fièvre chaude suivirent, mais ne lui ôtèrent pas un instant la connaissance.

Les restes du grand homme furent déposées à Vienne, au cimetière de saint Marxer-Linie, où reposent aussi les cendres d'Albrechtsberger et de J. Haydn, depuis 1809. Toute l'Allemagne semblait suivre le convoi de son grand maître.

Un service funèbre, digne de l'auteur de *Don Juan*, fut célébré à Vienne; mais l'assertion de quelques biographes, que son *Requiem* y fut exécuté, est fausse, car ce chef-d'œuvre n'était pas encore terminé (1). Prague voulut aussi honorer sa mémoire, et le 14 décembre 1791 un service fut célébré dans l'église de saint Nicolas. Cent-vingt des meilleurs musiciens de l'Allemagne, à la tête desquels se trouvait Suscheck, et sous la direction de Strobach, exécutèrent avec une perfection rare le *Requiem* du maître de chapelle Rosetti.

Le 28 décembre une société organisa au profit de la veuve de Mozart, un concert composé des chefs-d'œuvre du grand maître, et le public s'empressa de saisir l'occasion qu'on lui offrait de témoigner sa reconnaissance pour celui qui avait fait ses délices, hélas! pendant trop peu de temps.

F....Y.

(1) Voyez les détails relatifs à ce *Requiem*, tom. I et II de la *Revue Musicale*.

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERT DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Le séjour du Roi et de la Reine de Naples à Paris a donné lieu à un concert extraordinaire, qui a été donné le 30 mai. Tous les élémens de succès s'y trouvaient réunis. Le premier de tous, cet orchestre imcomparable, objet d'admiration pour les étrangers et pour quiconque est sensible à la musique, avait repris de nouvelles forces dans un repos de quelques semaines, et retrempé sa verve et son organisation fougueuse. Jamais peut-êtreil ne s'est montré plus entraînant, plus poétique; jamais les détails de son exécution n'ont été plus parfaits. La symphonie de Beethoven (en *ré*), par laquelle le concert a commencé, a causé le plus vif enthousiasme. Une multitude de détails qui n'avaient point encore été sentis, ont produit un effet extraordinaire pour la manière dont ils ont été rendus; car il ne faut pas l'oublier, la musique, si belle qu'elle soit, est tout entière dans l'exécution. Le même morceau peut, à quelques jours de distance, provoquer l'ennui ou causer l'exaltation du plaisir, selon les dispositions et le talent des exécutans. Une chose surtout m'a semblé distinguer l'orchestre du Conservatoire; c'est cette constante recherche de la perfection qui lui fait s'étudier à faire mieux quand il a déjà fait bien. La première fois que la symphonie en *ré* a été dite, cette année, on avait admiré le fini d'une quantité de passages qui ne peuvent être sentis



que par une exécution irréprochable ; mais cette fois les nuances ont été plus délicates ; les instrumens à vent offraient plus d'homogénéité dans leurs accords ; une sorte de sentiment intime semblait unir tous les musiciens ; enfin, il était impossible non-seulement de désirer quelque chose de mieux, mais même de ne pas avouer que tous les désirs étaient surpassés.

Cette séance solennelle était un hommage rendu à la mémoire de Beethoven. Son immortelle symphonie en *ut* mineur terminait le concert. De nouvelles beautés s'y sont encore fait apercevoir, grace à l'intelligence admirable de M. Habeneck, qui sait les découvrir et les faire valoir par l'orchestre. A la fin de ce bel ouvrage, deux couronnes ont été jetées dans l'orchestre ; l'une portait cette inscription : *A la mémoire de Beethoven* ; l'autre était un hommage à l'orchestre qui sait si bien faire valoir ses compositions.

Au nombre des compositions qui ont produit le plus d'effet dans ce beau concert, il faut placer le *Credo*, de M. Chérubini, qui avait été déjà entendu cette année. Là aussi s'est fait sentir la puissance d'une exécution parfaite : elle a fait ressortir les beautés d'un ouvrage qu'on peut placer avec assurance parmi les chefs-d'œuvre du genre. Les œuvres de musique sacrée qu'on doit au talent de M. Chérubini sont d'un genre sévère qui exige de la part de l'auditeur, pour être bien senties, des connaissances d'un ordre un peu élevé : leur succès ne peut être populaire ; mais les artistes les considéreront toujours comme des modèles où toutes les beautés classiques sont unies à des formes dramatiques dont M. Chérubini est le premier inventeur dans la musique sacrée.

Je regrette que l'auditoire des concerts de l'Ecole royale fasse toujours répéter le chœur d'*Euryanthe* que M. Castil-Blaze a placé dans son pastiche de la *Forêt de Sénart*. Ce

morceau est bien; sa ritournelle de cors est d'un effet neuf et piquant; mais fut-il cent fois mieux, je dirais encore : ne faites jamais répéter un morceau de musique si vous ne voulez détruire, ou du moins diminuer le plaisir qu'il vous a fait; car il est rare qu'une composition soit bien rendue deux fois de suite. D'ailleurs, il ne faut point user ses sensations si l'on veut qu'elles conservent de la vivacité. Un enthousiaste, irrité de voir qu'on s'opposait au *bis* qu'il réclamait à grands cris, s'est écrié : *à la porte les vandales!* Les vandales sont ceux qui gâtent ce qui est bien.

Deux morceaux Italiens avaient été introduits dans ce concert : l'un était un duo des *Nozze di Lammermoor*, de M. Carafa, chanté par Mme Damoreau et Adolphe Nourrit; l'autre, un air de Mercadante, avec chœur, aussi chanté par Mme Damoreau. La voix pure et moelleuse de ces deux artistes n'a pu procurer à ces morceaux le succès qu'ils avaient espéré. *Non erat hîc locus.* Ce n'est point parmi la musique de grandes proportions qu'on entend dans ces concerts qu'il faut introduire une autre musique d'un systême tout différent, calculée d'après certains procédés dont on connaît l'effet sur le public vulgaire qui fréquente les théâtres. Les formes symétriques introduites par Rossini dans la conpe des airs et des duos; formes qui ramènent presque toujours les motifs de la même manière, qui suivent les mêmes systêmes de modulations et d'agencement de mouvement; les accompagnemens plaqués, les *cabalettes*, tous les moyens mécaniques, enfin, dont la plupart des compositeurs Italiens de nos jours ont fait leur patrimoine; tout cela, dis-je, est fort bon pour un public moutonnier qui n'a guère d'autre sentiment que celui de l'habitude; mais pour des oreilles accoutumées à des combinaisons plus fortes, tout cela n'est point de mise. Ce n'est pas à dire qu'il ne puisse y avoir

quelque mérite dans des morceaux de cette nature, même lorsqu'ils ne sont point sortis de la plume de Rossini; mais ce merite n'est relatif qu'aux sensations de l'auditoire pour qui la musique a été écrite. A l'École royale, les compositions conscientieuses peuvent seules obtenir du succès. Au reste, le peu d'effet du duo des *Nozze di Lammermoor* peut être attribué en partie à la lenteur de l'exécution; les mouvemens étaient plus animés au théâtre Favart.

L'on n'a entendu dans le concert du 30 mai qu'un seul solo d'instrument. Une fantaisie pour le hautbois a été exécutée par M. Brod. Cet artiste possède une qualité de son charmante, du goût et de la délicatesse dans son exécution; il est fâcheux qu'il n'y joigne pas une sûreté plus grande, et qu'il lui arrive souvent de petits accidens qui gâtent l'effet de son jeu. Je sais qu'une exécution délicate et légère expose à ces accidens sur un instrument excessivement difficile à jouer; je sais qu'il suffit d'un peu d'eau arrêtée dans un trou, pour causer de pareils inconvéniens; mais les difficultés ne sont jamais un excuse suffisante pour l'artiste: son mérite consiste à les vaincre.

FÉTIS.

THÉATRE ALLEMAND.

Oberon. — *Mme Fischer.* — *Première représentation de* la Famille suisse. — *Mme Schrœder.*

Trois représentations d'*Oberon* se sont succédées sans interruption au Théâtre-Allemand; mais toutes n'ont pas eu le même succès. Le talent chaleureux de Mme Schroeder avait fait ressortir les beautés répandues dans cet ouvrage; mais une indisposition l'ayant empêchée de chanter le rôle de *Resia*, le 29 de ce mois, elle fut remplacée par Mme Fischer, qui, par dévouement, et nonobstant le dérangement de sa santé, s'est hazardée dans un rôle difficile, où elle avait à lutter contre de dangereux souvenirs. Il y aurait de la cruauté à la juger sévèrement sur un pareil effort; en avouant qu'elle n'y a point brillé, que ses intonations ont été plus que douteuses et qu'elle s'est trainée péniblement jusqu'à la fin de la représentation, je dirai donc qu'elle est en état de faire beaucoup mieux, car elle en a donné la preuve dans *Freyschütz*. Elle était dans un état de souffrance visible, et ne parvenait à le surmonter que par une sorte de violence. Toutefois, en rendant justice au courage de Mme Fischer, je n'ai pu m'empêcher de remarquer jusqu'où peut aller la puissance de l'exécution, par la comparaison de l'effet du finale du premier acte, lorsqu'il était chanté par Mme Schrœder, avec le même morceau à la troisième représentation. Certes, si le rôle de Resia eut été confié à Mme Fischer dès le premier jour, personne ne se serait douté de tout ce que ce morceau renferme d'idées originales et d'effets neufs, car à peine pouvait-on y reconnaître ce qui avait causé tant de plaisir la première fois.

Le cours des représentations allemandes, doit se terminer le 8 de ce mois; on annonce cependant une représen-

tation pour le 10. La mise en scène d'*Euryanthe* avait été annoncée; mais il reste si peu de temps jusqu'à la clôture qu'il est vraisemblable que nous n'entendrons point cet ouvrage, dans lequel on assure que Mme Schrœder déploie le plus grand talent.

Parmi les successeurs et les imitateurs de Mozart, Weigl a partagé avec Winter la gloire de laisser des ouvrages dramatiques dont le public de l'Allemagne ne s'est point lassé depuis trente ans. Deux opéras italiens, *l'Amor Marinaro* et la *Caffetiera Bizarra*, qu'il écrivit en 1798, lui avaient acquis de la réputation, même en Italie, lorsqu'il composa son *Emmeline* ou *la Famille Suisse*, dont le succès s'est soutenu sur tous les théâtres de l'Allemagne depuis près de vingt-cinq ans. Napoléon qui n'aimait que la musique douce et gracieuse, goûta beaucoup l'ouvrage de Weigl, qui fut représenté devant lui à Vienne, et donna l'ordre de le traduire pour le théâtre de Saint-Cloud. La traduction ne lui plût pas moins que l'original, et M. de Campenon, alors commissaire du gouvernement près le théâtre Feydeau, reçut l'ordre de la faire mettre à l'étude à ce théâtre. Sans obtenir un succès éclatant, *la Famille Suisse* trouva cependant bon nombre d'amateurs parmi les habitués de l'Opéra Comique; néanmoins cet opéra ne resta pas long-temps au répertoir. Depuis lors, il a été repris au théâtre de l'*Odéon* et n'a pas été beaucoup plus heureux. J'ai rendu compte de l'effet de cette reprise dans la *Revue Musicale* (1), et j'y ai fait la part d'éloge et de critique que l'ouvrage de Weigl m'a semblé mériter. Je ne reviendrai donc plus sur ce sujet, et je me bornerai ici à faire remarquer que les chances de succès pour cet opéra diminuent de jour en jour parmi nous. Les chants sont suaves, délicats, empreints d'une teinte de

(1) Première année, tom. I.

mélancolie, et quelquefois d'un certain vague qui n'est pas sans charme, mais il est dépourvu de traits saillants: son harmonie est pure et correcte, mais n'a point de ces effets piquants auxquels la nouvelle école a façonné nos oreilles; enfin, l'instrumentation, qui avait de l'élégance dans le temps où elle fut écrite, parait aujourd'hui faible et décolorée. La teinte de rêverie répandue sur toute cette composition, la protège en Allemagne, parce qu'elle est dans les goûts et les habitudes de la nation; mais parmi nous, loin d'être un élément de succès, cette rêverie, qui n'a point d'analogie avec la vivacité française, est précisément ce qui lui est nuisible. Il ne faut donc pas s'étonner si la représentation de la *Famille Suisse*, qu'on a donnée jeudi dernier, a été froide et dénuée d'intérêt, malgré le beau talent que Mme Schrœder y a déployé. Il est vraisemblable que cette reprise sera la dernière que cette composition obtiendra à Paris.

Je viens de dire que Mme Schrœder a donné de nouvelles preuves de son talent dans *la Famille Suisse*, comme actrice, elle me semble y être supérieure même à ce qu'elle est dans le rôle de *Fidelio*: car, dans ce dernier ouvrage, les situations du deuxième acte sont si intéressantes, qu'avec de la chaleur on peut y faire de l'effet; mais *Emmeline* est un personnage vague qui ne se trouve jamais dans des positions fortes et ses sensations sont variables sans motif apparent: un amour mélancolique est la base de ce caractère. Dans un rôle semblable, il faut que l'acteur tire tout de lui-même; c'est ce que Mme Schrœder a fait de la manière la plus heureuse. Là, où il ne semblait point y avoir de place pour la variété, elle a su éviter la monotonie et se montrer tour-à-tour mélancolique, gaie, naïve et passionnée. Sans déployer de grands moyens comme cantatrice, elle a chanté avec goût

les douces cantilènes de Weigl, et y a jeté beaucoup de charme. Enfin, le rôle d'*Emmeline* ne peut qu'augmenter la réputation que M[me] Schrœder s'est faite à Paris.

Les autres acteurs ont été très-faibles, et l'exécution a été généralement médiocre.

—Une messe solennelle, composée par M. Chelard, pour la Chapelle royale de Munich, a été exécutée dimanche dernier à l'église de Saint-Roch, par des chanteurs et un orchestre choisis, principalement parmi les amateurs de la capitale. Cette nouvelle production fait le plus grand honneur au talent de M. Chelard. Il y a de la nouveauté dans ses formes, de la suavité sans afféterie dans la mélodie, du savoir sans pédantisme dans la manière dont l'ouvrage est écrit; en un mot, c'est une composition remarquable. Le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* sont courts; cependant on ne s'est point aperçu de la gêne qui devait résulter d'une multitude de paroles d'un caractère très-variable, que la brièveté de la composition ne permettait pas de répéter.

L'exécution à été meilleure qu'on ne pouvait l'espérer d'amateurs réunis à la hâte, et qui avaient fait peu de répétition. Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus*, *l'O salutaris*, et le *Domine salvum*, ont été rendus d'une manière satisfaisante. Le *Credo* n'a pas été aussi bien exécuté. Une entrée de violoncelle ayant été manquée, le désordre s'est mis un instant parmi les exécutans; toutefois on a fini par se remettre.

—Après avoir été l'objet de beaucoup de plaisanteries, la méthode Jacotot a excité pendant quelques mois l'engouement universel des habitans de Paris. Les charlatans de tous les étages se sont mis à préconiser ce système d'éducation qui leur offrait les moyens de faire de nouvelles dupes. Tout s'est fait par la méthode Jacotot; les presses ont gémi sur le Télémaque traduit dans toutes les langues, et la musique

n'a point été oubliée. Appliqué au développement de la mémoire, ce système paraît offrir des avantages réels; quant à la pratique des arts d'imagination, j'ai toujours douté de son efficacité. Il paraît que l'on n'a point tardé à voir que les résultats étaient conformes à mon opinion, car la plupart des écoles *à la Jacotot* sont déjà fermées.

— M. Chauvet, organiste de l'église Bonne-Nouvelle, a touché dernièrement un *Te Deum* qu'il a composée pour la fête patronale de cette paroisse, et qui a satisfait les artistes et les amateurs les plus difficiles.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 23 mai. Mlle Sontag a su prouver au public de Berlin, qu'avec un talent du premier ordre, comme le sien, on peut donner du relief à un rôle quelconque, et que la réunion du jeu et du chant peuvent faire réussir des productions musicales, qui, médiocrement jouées et chantées, ne produiraient aucun effet. On pourrait dire, qu'elle a nouvellement créé le rôle de *Pamyra*, du *Siége de Corinthe*, de Rossini, qui avait été assez froidement accueilli à sa première représentation (avant l'arrivée de Mlle Sontag), et dont le succès n'avait été soutenu que par la magnificence des costumes, par les ballets, et par l'effet produit par la dernière décoration, représentant la destruction de Corinthe. Malgré tous les efforts de MM. *Bader* et *Stümer*, dans leurs rôles de *Cléomenès* et de *Néoclès*, pour relever cet œuvre assez faible du compositeur à la mode, on l'avait écoutée avec assez d'indifférence, et l'on était d'autant plus curieux de voir Mlle Sontag remplir le rôle de *Pamyro*, qu'on se souvenait du pouvoir presque magique exercé dans tous les autres rôles, sur un public, dont le goût et les connaissances musicales le font un juge assez sévère. La célèbre cantatrice a su vaincre tous les obstacles, et les scènes, qui, antérieurement, n'avaient produit aucun effet, ont été les plus vivement applaudies. Elle a été vraiment *tragique* dans la scène de l'entrevue avec son père, et la

dignité de son jeu a fait oublier qu'elle n'était venue ici que pour être admirée comme cantatrice.

Il était réservé à Mlle Sontag de faire valoir les compositions de Rossini, même aux yeux de ceux qui ne veulent pas lui accorder la gloire d'être aussi grand comme compositeur *tragique* que dans le genre comique, dont le *Barbier de Séville* offre le modèle. On avait beaucoup parlé de l'opéra de *Sémiramis*, qu'on ne connaissait pas encore, et pendant que les uns prétendaient que les longueurs de cette composition l'emporteraient sur tout le prestige du gosier de Mlle Sontag, les autres soutenaient avec entêtement qu'on n'avait rien vu ni entendu qui fut comparable à la célèbre cantatrice, dans ce chef-d'œuvre de la musique dramatique. On dit que Mlle Sontag, instruite de ce que le public pensait à l'égard de cet opéra, a pris beaucoup de soins pour contribuer au succès de la pièce, qu'elle est entrée dans les plus petits détails de la mise en scène, et qu'on lui doit une grande partie des nuances qui ont eu beaucoup d'influence sur le succès de cet œuvre dramatique.

Mlle Sontag a développé, dans le rôle de *Sémiramis*, tous les moyens de son art inépuisable : elle a été pathétique, tragique, et il est difficile de concevoir comment une cantatrice, dont la constitution physique ne semble pas être des plus fortes, a pu résister à la fatigue des répétitions et des représentations suivies d'un opéra, dont elle semble seule faire les frais.

Mlle *Hoffmann*, jeune cantatrice de beaucoup de talent (et qui va, sous peu, faire un voyage en Italie pour se perfectionner dans son art), a rempli le rôle d'*Arsace*. On a d'abord reconnu à la manière, dont elle s'est acquittée de sa partie, qu'elle a eu de grandes obligations à Mlle Sontag, pour les leçons qu'elle en a reçues.

M. *Jschiesche* est assez bon dans le rôle d'Assur, quoiqu'il soit inférieur à Santini.

C'est hier que Mlle Sontag a paru pour la dernière fois avant son départ pour Varsovie, où elle chantera dans les concerts qui seront donnés pendant le séjour de LL. MM. II. l'empereur et l'emperatrice de Russie. On lui a accordé la somme considérable de 3,000 ducats (39,000 fr.) pour trois concerts, et on l'attend avec impatience.—A la représentation d'hier, il y avait une foule immense, et tout le monde s'était empressé pour faire ses adieux à l'aimable cantatrice, qui a su se concilier les suffrages des amateurs et des connaisseurs, en désarmant même un certain *critique*, qui semblait avoir choisi Mlle Sontag comme objet de ses attaques injustes et peu mesurées.—L'émotion était générale, et la cantatrice semblait redoubler d'efforts pour faire sentir au public de Berlin la perte qu'il allait faire. Jamais Mlle Sontag n'a chanté avec plus de justesse et de verve; l'influence de son talent supérieur semblait se communiquer à tous les autres chanteurs. Mlle Sontag a été redemandée à grands cris après la fin du premier acte, et l'enthousiasme du public a pu à peine être contenu jusqu'à la fin de la pièce.

Quand Mlle Sontag s'est présentée, on a jeté des loges de l'avant scène, ainsi que des premières et des secondes, des fleurs, des bouquets, des vers, etc., etc. Elle a ramassé quelques fleurs et a prononcé, d'une voix émue, quelques mots qui ont fait espérer au public que ce ne serait pas pour la *dernière* fois qu'elle se présenterait à lui.

M. *Bader*, premier ténor du théâtre, s'est avancé en récitant quelques vers à l'honneur du talent distingué de Mlle Sontag, et lui a présenté une couronne de fleurs, comme hommage à la muse du chant, pendant que Mme *Wolff*,

première tragédienne, s'est approchée pour offrir une autre couronne à la cantatrice, qui ne se distingue pas moins par son talent tragique que par la flexibilité de son gosier. Mlle Sontag, vivement émue, n'a pu témoigner sa gratitude que par des gestes expressifs, et le rideau est tombé au milieu des applaudissemens unanimes du public, dont les regrets ont égalé le plaisir.

Le roi et toute la cour assistaient au spectacle, et les princesses n'ont quitté la grande loge, qu'à la chute du rideau. S. M. a fait cadeau à Mlle Sontag (au jour de son bénéfice), d'une paire de bracelets garnis de diamans, et d'une somme très-considérable.—Mlle Sontag est partie deux ou trois heures après la représentation pour se rendre à Varsovie.

BULLETIN D'ANNONCES.

Hélas que faut-il faire? trio de *François Ier à Chambord*, chanté par Mme Damoreau, MM. Levasseur et Dupont. Prix : 4 fr 50 c.

Vos désirs seront entendus, duo chanté par Mme Damoreau et M. Levasseur. — 4 fr. 50 c.

Que je revois avec ivresse, air chanté par M. Levasseur. — 4 fr. 50 c.

Lieux où ma Carina respire, air chanté par M. Nourrit. — 4 fr. 50 c.

En attendant la partition.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Romagnési, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21, vient de publier des *Variations brillantes* avec Introduction et finale composées pour le piano, sur la romance du Bon Pasteur, de A. Romagnesi, par Antoni Mocker. Op. 32. Prix : 6 fr.

Nous recommandons ce charmant morceau aux amateurs.

Il vient de paraître aussi chez le même, la neuvième livraison de l'*Abeille musicale*. Elle se compose d'un délicieux nocturne de Romagnesi, l'*Heureux Sommeil*, et d'un joli boléro d'Amédée de Beauplan, *Toute la vie*; toutes deux sont ornées d'un chaarmante lithographie.

MANON LESCAUT,

Ballet, musique de M. Halevy, sur les motifs favoris.

Mélange des airs favoris, pour piano, par Adam, prix : 6 fr.

Trois airs de ballet, n. 1, danse des Batons; n. 2, la Taglioni; n. 3, pas des Esclaves, du même.—Chaque 5 fr.

Les mêmes à quatre mains.—Chaque 6 fr.

Fantaisie et rondeau; opéra 119, par Chaulieu.—6 fr.

Cappriccio, élégant, sur le pas de Mlle Taglioni, par Payer.—6 fr.

La Camargo, fantaisie pour piano, par Jadin. — 5 fr.

Rondino sur les motifs favoris, par Karr, — 5 fr.

Mélange d'airs à quatre mains, du même. — 6 fr.

Mélange pour piano et clarinette ou violon, par M. Halevy. — 6 fr.

Deux *quadrilles* de contredanses, par Tolbecque, pour piano à quatre mains, Guenselts, pour deux violons et deux flûtes, *tous ces morceaux paraîtront dans le concert du mois de juin.*

OBERON.

Opéra en trois actes, musique de C. M. Weber.

Partition pour piano seul, avec accompagnement de flûte et violon, *ad libitum.* — 24 fr.

Mélange des airs pour piano, par Payer. — 6 fr.

Souvenirs de l'opéra d'Oberon, fantaisie, par Moscheles. — 6 fr.

Fantaisie sur le même opéra, opéra 134 et 135 chaque, par Czerni. — 4 50.

Cappriccio à quatre mains, sur deux motifs d'Oberon, le même. — 6 fr.

Ouverture d'Oberon pour piano. — 4 fr. 50 c.

Le même, à quatre mains. — 6 fr.

Le même, ponr orchestre. — 10 fr.

La Partition de piano, avec paroles d'*Oberon*, paraîtra dans le mois d'août prochain.

Il Pirata, opéra en deux actes, partition de piano, par Bellini. Prix : 36 fr.

La Straniera, partition de piano, par le même. — 36 fr.

Deuxième édition de la *Méthode* complète pour parvenir en peu de temps et sans maître, à pincer de la guitarre, par les moyens les plus simples et les plus faciles, par Varlet; suivie de quatorze petits morceaux, huit préludes modulés, extrêmement faciles et soigneusement doigtés, et de *dolce ed utile*, grand recueil progressif contenant quinze petits morceaux, trois grandes Walses, trois Rondeaux, trois Thêmes variés et un Caprice composé par Carulli. Prix 18 fr. par souscription jusqu'au 30 juin 8 francs.

Portraits de Vigneron. Mmes Sontag, Cinti-Damoreau, Schrœder-Devrient chaque. — 3 fr.

MM. Beethoven, Herz, Hummel, Kralkbrenner, Lafont, Meyerbeer, Moschelès, Onslow, Paer, Pradher, Pixis, Payer, Rossini, Weber, chaque. — 4 fr.

(12 JUIN 1830.)

DES RÉCLAMATIONS

DE M. LE DOCTEUR GERDY,

À PROPOS DU MÉMOIRE DE M. BENNATI *sur le Mécanisme de la Voix dans le Chant*, ET DU RAPPORT DE M. CUVIER SUR CE MÉMOIRE.

Dans un des numéros précédens de la *Revue Musicale*, nous avons parlé d'une lettre écrite par le docteur Gerdy à l'Académie royale des Sciences, pour donner connaissance d'une note qu'il avait insérée dans le *Bulletin universel des Sciences* (janvier 1830), publié par M. de Ferussac, note dans laquelle il paraissait croire qu'il avait indiquée les mêmes cipes que M. Bennati a développés dans son *Mémoire sur le Mécanisme de la Voix pendant le Chant*; nous avons promis des détails sur cette réclamation. Possédant aujourd'hui des documens nécessaires pour remplir notre promesse, nous croyons devoir d'abord, pour procéder avec ordre, commencer par donner ici l'extrait de ce qui concerne quelques organes de la voix dans la note de M. Gerdy. On y verra tout d'abord l'état de la question.

Extrait de la Note sur les Mouvemens de la Langue et quelques Mouvemens du Pharynx, inséré par M. le docteur Gerdy dans le Bulletin universel des Sciences, *publié sous la direction de M. le baron de Ferussac (cahier de janvier* 1830, *section III* (1).

§ *IV. — Mouvemens de la Langue, de l'Isthme du gosier et du Pharynx dans la respiration et dans les Sons aigus.*

« La langue ne reste point immobile dans la bouche pendant la respiration, comme on pourrait le croire. A chaque » inspiration, elle s'abaisse et se retire; à chaque expiration, » elle se relève et s'avance, et l'isthme du gosier s'agrandit » un peu. Quoique ces mouvemens soient très-faibles, on » les sent se passer au fond de la gorge lorsqu'on y fait beau» coup d'attention. Ils ne paraissent plus aussi distincts » lorsqu'on respire par le nez. Ces phénomènes sont évi» demment analogues à la dilatation et au resserrement al» ternatif des narines des animaux et de la glotte pendant » la respiration. On les distingue ordinairement en les ob» servant sur soi-même au miroir.

» Dans les sons aigus, le pharynx se raccourcit et se res» serre; le voile du palais se tend et se courbe en une voûte, » faisant régulièrement suite à celle du palais; la luette se » raccourcit, la base de la langue s'élève, et l'isthme du go-

(1) Il est bon de remarquer qu'à l'époque où cette note a été publiée, le Mémoire de M. Bennati était déjà déposé à l'Académie des Sciences.

(*Note du Rédacteur.*)



» sier se resserre (1). Ces actions tendent toutes ces parties,
» et les rendent plus élastiques, ce qui contribue à la production des sons aigus (*voyez* mon article *Voix*, dans l'*Encyclopédie* (2). Quoique la luette se raccourcisse graduellement jusqu'à s'effacer entièrement, lorsque la voix monte très-haut (3), je ne me crois pas autorisé à en conclure que ce mouvement, en particulier, concoure à la production des sons aigus, autrement qu'en abaissant le voile par la contraction du releveur de la luette. »

Après que M. le docteur Gerdy eut communiqué la note qu'on vient de lire à l'Académie des Sciences, en l'accompagnant d'une lettre où il insistait sur la nouveauté de ses découvertes, et que M. Cuvier eut annoncé l'intention de faire un rapport sur cet incident, M. Bennati crut devoir adresser à l'Académie la lettre suivante :

LETTRE DU DOCTEUR BENNATI.

» Un de mes honorables confrères, M. le docteur Gerdy, vient, m'assure-t-on, d'adresser à l'Académie des Sciences

(1) Tout cela a été connu de Fabricius d'Aquapendente, de Ferrein, et de quelques autres, bien que ces auteurs ne se soient pas exprimés d'une manière aussi claire et positive. Jusqu'ici, il n'y a pas précisément de découverte de la part de MM. Bennati et Gerdy. (*Note du Rédacteur*).

(2) Le volume où se trouve cet article n'est point encore publié. Bien que nous en ayons eu communication officieuse, nous nous abstiendrons d'en parler, parce qu'il est la propriété de l'auteur jusqu'à ce qu'il soit rendu public. (*Note du Rédacteur.*)

(3) Ceci est vrai, mais seulement pour certaines voix et dans certains cas, comme M. Bennati l'a démontré dans son Mémoire. (*Note du Rédacteur.*)

une lettre dans laquelle il revendique sa part d'une découverte qui serait, selon lui, l'objet de mon mémoire sur le mécanisme de la voix humaine dans le chant. Je ne sais pas exactement quelles peuvent être les prétentions de M. Gerdy, mais je dois d'abord déclarer qu'en ce qui touche le point qui paraît l'occuper exclusivement, je n'ai jamais considéré mon exposé comme une découverte. Nulle part je n'ai dit que la production des sons aigus fut due à la contraction des muscles du voile du palais, puisque, ainsi que tous les physiciens et physiologistes qui se sont occupés de la voix, j'admets que la formation des sons en général, s'effectue dans le larynx. J'ai dit, ce qui confirme l'explication si ingénieuse de M. Savart sur le renforcement des sons primitivement engendrés dans les ventricules, que le renforcement *ou la modulation des notes suslaryngiennes* chez les *soprani sfogati* et chez les *tenors contraltini* est dû particulièrement, non-seulement à la contraction des muscles du voile du palais, c'est-à-dire, à celle des perystaphylins internes et externes et du palotostaphylin, mais encore à celles du glasso et pharyngostaphylin, du styloglosse, du stylo-pharyngien, du mylo et genio-hyoïdien et même à celle du palato-pharyngien et glosso-pharyngien. J'ai dit de plus, que le travail des muscles a lieu, mais autrement modifié, dans les sons graves, et j'ai démontré les mouvemens différens de la langue en rapport avec le jeu de ces muscles *pendant le chant, pour les diverses espèces de voix et dans les deux registres.*

» Au surplus, ce qu'il pourrait y avoir dans mon mémoire de plus important et de nouveau pour la science, ainsi que l'on m'a fait l'honneur de le reconnaître dans le rapport lu à l'Académie, ne serait certainement pas seulement ce qui est relatif aux muscles du voile du palais, mais bien les re-

cherches qui m'ont conduit à établir, d'après des faits, *une théorie positive des mouvemens différens de la langue dans les diverses espèces de voix pendant le chant, et du travail des muscles de l'os hyoïde ainsi que de la fixation sur et pour chaque son;* théorie de laquelle il résulte que l'office de ces muscles ne se borne pas aux mouvemens fonctionnels qui ont lieu dans la mastication, dans la préhension des boissons, dans la déglutition, dans l'expulsion des crachats, dans la prononciation et dans la respiration, comme l'indique une note de M. Gerdy, insérée au bulletin des Sciences médicales, *mais qu'encore ils sont indispensables pour le chant.* Dans cette note, dont je n'ai pu avoir connaissance, puisqu'elle est postérieure à mon travail, mon honorable confrère parle du mouvement de la lanque et de la luette dans les sons aigus; mais, pendant le chant, la langue et la luette ne meuvent-elles pas aussi dans les sons graves?... Et puis, de quelle espèce de sons aigus M. Gerdy veut-il parler?... Dans quels individus!... Dans quel genre de voix?... Au reste, d'après ce que j'ai pu remarquer dans la note qu'il a publiée (1), il me semble que M. Gerdy ne s'est nullement proposé le même but que moi, et que la marche qu'il a suivie ne pouvait le conduire à des résultats identiques.

Je ne puis, dès à présent, répondre positivement à la réclamation formée par M. Gerdy, puisque je ne la connais que par ouï-dire; mais en attendant, je prie l'Académie de vouloir bien prendre en considération cet exposé que j'ai cru devoir lui soumettre. »

J'ai l'honneur d'être.

BENNATI.

(1) *Voyez* la note insérée dans le *Bulletin* de M. de Ferussac. — Janvier 1830.

Après la lecture de cette lettre, qui eut lieu dans la séance de l'Académie royale des Sciences, le 24 mai dernier, M. Cuvier prit la parole en ces termes : « J'ai lu, dit-il, avec attention les passages désignés par M. Gerdy, et il me paraît maintenant que sa réclamation porte à faux ; il a décrit les mouvemens du voile du palais dans la formation des différens sons, mais il n'a guères dit que ce que l'on trouve dans Fabricius d'Acquapendente, dont il ne paraît pas avoir connu le travail. Au reste, M. Gerdy s'est occupé seulement des différences que présentent les organes de la voix, suivant qu'on veut former des sons graves ou aigus ; ce n'est là qu'une partie de la question que M. Bennati a envisagée dans son mémoire. Il est bien connu d'ailleurs que M. Bennati avait composé son mémoire plus d'un an avant que de le présenter, et que la date de la déposition est à peu près la même que celle de la publication de la note de M. Gerdy, dans le *Bulletin universel des sciences*. Je ne crois donc point, ajoute M. Cuvier, qu'il y ait rien à changer au rapport qui a été lu sur les travaux de M. Bennati ; seulement on y rappellera la note de M. Gerdy. »

Dès que M. le docteur Gerdy eut connaissance de la lettre de M. Bennati et de l'opinion énoncée par M. Cuvier, il s'empressa d'écrire à l'Académie pour écarter toute idée de réclamation de propriété contre son savant confrère. Dans cette seconde lettre, il s'exprime ainsi :

DEUXIÈME LETTRE DE M. GERDY

A L'ACADÉMIE DES SCIENCES.

« Comme on paraît n'avoir pas bien compris le but de la réclamation que j'ai eu l'honneur d'adresser à l'Académie, qu'il me soit permis de lui rappeler que je n'ai jamais

eu d'autre prétention que de revendiquer une part d'honneur dans quelques-unes des observations sur les mouvemens du pharynx, de l'isthme du gosier, du voile du palais, et de la luette. Qu'il me soit en outre permis de lui déclarer que M. Bennati et moi sommes bien persuadés aujourd'hui que nous avons fait à peu près dans le même temps et chacun de notre côté, des recherches analogues sous quelques rapports (1). Il est très-vrai d'ailleurs que Fabricius d'Acquapendente a dit quelque chose des contractions du pharynx, mais, malgré sa prolixité habituelle, ilest si bref et si loin de les avoir décrites avec clarté, avec précision et avec exactitude, qu'il fallait peut-être plus de sagacité pour découvrir ces faits dans son livre que dans la nature; aussi les physiologistes de nos jours ne les ont-ils pas aperçus, et n'en ont-ils fait aucune mention dans leurs ouvrages etc. (2). »

Ce qu'on vient de lire fait connaître suffisamment l'état de la discussion qui s'est élevée entre MM. Bennati et Gerdy, et fait voir que le premier ne peut être soupçonné d'avoir voulu s'approprier des découvertes physiologiques qui appartinssent à d'autres. Il déclare même n'avoir eu d'autre but, dans l'exposé qu'il a fait des divers mouvemens de la langue et du voile du palais, que de les rendre plus sensi-

(1) Sous le rapport seulement de la contraction du gosier.
(*Note du Rédacteur.*)

(2) M. le docteur Gerdy paraît ne pas avoir eu connaissance du beau et important travail publié par le docteur Rush; médecin à Philadelphie, sous ce titre : *The Pilosophy of the Human Voice* (Philadelphie, Maxwell, 1827. Un vol. in-8°. de 586 pages). Il y aurait vu ses principes développés avec beaucoup de savoir et de sagacité dans le chapitre qui a pour titre ; *Of the Causative Mechanism of the Voice*, pag. 88—114.

bles qu'ils ne l'avaient été jusqu'alors, et reconnaît que leurs énoncé est antérieur à ses travaux comme à ceux de M. le docteur Gerdy. Aussi n'est-ce point dans ces observations que consiste l'importance du travail de M. Bennati; mais dans l'application qu'il en a faite aux diverses espèces de voix dans le mécanisme du chant, et dans les faits positifs qu'il en a déduit pour rendre meilleure l'éducation des chanteurs. Jusqu'ici, les travaux des médecins sur la voix ont été sans résultats importans pour l'art du chant, parce qu'à leurs connaissances physiologiques ils ne joignaient pas des notions suffisantes de la musique; d'un autre côté les musiciens n'ayant que des idées fort vagues sur le mécanisme physique de la voix, ne pouvaient enseigner l'art du chant que par des exemples, et souvent étaient exposés à tâtonner la voix de leurs élèves pour en reconnaître la nature et la portée, au lieu de les déduire de l'inspection de la bouche et de la conformation du gosier. Un physiologiste instruit, possédant à la fois une belle voix, des connaissances en musique et dans l'art du chant, et de plus ayant fait grand nombre d'expériences et d'observations sur les différens genres de voix, sur l'action de leurs organes dans toutes les circonstances, sur leurs maladies et sur le traitement de celles-ci, pouvait seul parvenir à donner une anatomie complète et comparée de la voix dans le chant : c'est ce qu'a fait M. Bennati, qui réunit toutes les qualités nécessaires pour un semblable travail. Il est facile de concevoir de quelle importance doivent être ses découvertes pour les musiciens.

Nous sommes heureux de pouvoir annoncer à nos lecteurs que M. Bennati a bien voulu consentir à nous communiquer son mémoire, et nous a permis d'en enrichir la *Revue Musicale*. Nous nous proposons donc d'en extraire tout ce

qui est de nature à porter une lumière nouvelle dans un art qui intéresse toutes les classes de la société, et de fournir ainsi aux professeurs de chant les moyens de substituer un savoir positif à la routine qui les guide dans l'éducation première des chanteurs.

ESQUISSE

DE L'HISTOIRE DU PIANO ET DES PIANISTES.

Depuis l'origine de la musique chez les peuples civilisés, on remarque que le talent des instrumentistes est en raison de l'état d'insuffisance ou de perfection des instrumens dont ils se servent, et que l'histoire des uns est inséparable de celle des autres. Cette observation est surtout d'une application rigoureuse à l'égard du piano et des pianistes, car le mécanisme du toucher, d'où dépend le talent parfait de l'artiste, est une conséquence naturelle de la mécanique plus ou moins perfectionnée de l'instrument. Il suffit de comparer l'ancienne épinette avec un bon piano sorti des meilleurs fabriques de Paris, de Vienne ou de Londres, pour se convaincre que la manière de jouer ces instrumens a fort peu de rapport. Dans le premier, un sautereau armé d'un bout de plume, venait s'appuyer sur la corde qui ne résonnait que lorsque la plume faisant l'effet d'un ressort se ployait par la pression du doigt sur la touche, et s'échappait avec un effort qui mettait la corde en vibration. Le son qui se faisait entendre par un semblable moyen de production était donc celui d'une corde pincée par un corps dur et sec; dès-lors point de nuances possibles; point de piano, de forté, de sons liés, de *rinforzando*, de *smorzando*, ni rien de semblable. L'attaque

de la touche exigeait toujours de la force, parce qu'il y avait toujours un effort à faire pour produire le son. Qu'il y avait loin delà à ces claviers faciles de nos pianos, à ces marteaux fonctionnant sans peine dans des charnières d'une précision rigoureuse, poussés par des leviers d'une souplesse admirable, et frappant à volonté la corde avec force ou la caressant avec douceur! Tout devient facile sur un instrument qui offre de pareilles ressources: les doigts ont de l'agilité, parce qu'ils ne rencontrent point d'obstacles; l'artiste bien organisé exprime avec facilité les nuances de passions qui l'agitent, parce que les nuances des sons de l'instrument sont inépuisables; enfin son jeu est varié, parce que le piano dont il se sert lui offre une source abondante de variétés. Les pianistes sont si bien assujétis aux qualités, ou aux défauts des instrumens qu'ils touchent, que les Allemands, accoutumés qu'ils sont au mécanisme léger des pianos de Vienne, ont, en général une exécution plus brillante et plus facile que les artistes français ou anglais, dont les instrumens, plus énergiques et plus lourds, ont, jusqu'ici fourni les élémens d'un jeu plus vigoureux, mais moins brillant.

Je me propose d'examiner ici par quelle succession d'améliorations les facteurs d'instrumens sont parvenus à porter le piano à l'état de perfection où il est parvenu, et les révolutions de style et de mécanisme du toucher de cet instrument qui en ont été les résultats.

Tous les auteurs qui ont traité de l'origine du *clavecin*, ou plutôt des instrumens à cordes et à claviers, ont dit qu'on ne trouve point avant le seizième siècle de traces de l'existence du clavecin ou de l'épinette. Il est vrai qu'on n'en trouve point de description exacte avant cette époque; mais Boccace, qui écrivit son *Decaméron* vers 1350, fait mention du *cembalo* pour accompagner la voix. Quelques personnes ont mis

en doute que ce *cembolo* fut le clavecin qui, depuis, a été connu sous ce nom en Italie, et ont pensé qu'il s'agissait plutôt d'un instrument du genre du *cymbalum* des anciens, c'est-à-dire d'un instrument de percussion. Cela n'est point vraisemblable; car l'usage des petites orgues portatives et des instrumens à cordes pincées était trop répandu depuis le treizième siècle, comme on le voit par les peintures des manuscrits, et la musique avait fait trop de progrès en Italie au temps de Boccace, pour qu'on songeât à accompagner la voix avec un instrument de percussion. S'il est permis de faire des conjectures à cet égard, on peut croire plutôt que l'instrument dont parle Boccace était le *tympanum* (*timpano* des Italiens et *timpanon* des Français), qu'on voit encore entre les mains de pauvres musiciens ambulans, et qui consiste en une caisse rectangulaire, dans laquelle est une table d'harmonie surmontée d'un chevalet avec des cordes d'acier et de laiton tendues par des chevilles. Le musicien frappe ces cordes avec deux baguettes terminées en crochet, et forme avec elles de l'harmonie à deux parties, et même, lorsqu'il est habile, des passages assez difficiles. Les divers moyens mécaniques qu'on a imaginés ensuite pour remplacer l'action des baguettes ont dû donner naissance aux espèces différentes des instrumens à cordes et à clavier.

Il existait à Rome, il y a soixante ans, un *clavecin* à cintre droit, composé de vingt-cinq touches, sans différence de forme pour les dièzes ou bémols, et qui paraissait être un des premiers essais qu'on eut fait dans la fabrication des instrumens à claviers. On affirmait alors que celui-ci avait été transporté de Grèce à Rome au temps de Jules César: une pareille opinion n'a pas beson d'être réfutée. Hullmandel parle aussi d'un autre clavecin (1) qui se trouvait dans

(1) *Voyez* l'article *Clavecin* dans l'Ecyclopédie méthodique, au Dictionnaire de Musique.

la même ville, et dont le corps, la table et les chevalets étaient en marbre blanc. Cet instrument avait, sans doute, fait partie de quelque monument; on lui attribuait à Rome 650 ans d'ancienneté, ce qui est également ridicule. Zarlino parle d'une épinette dont les débris existaient de son temps (1555), et qui paraissait avoir été faite environ 150 ans auparavant. Le témoignage d'un musicien si savant est irrécusable, et s'accorde d'ailleurs avec ce qu'on sait de quelques artistes célèbres du quatorzième siècle, tels que *Francesco d'egli Organi*, *Nicolo del Proposto*, *Jacopo di Bologna*, et quelques autres, qui ne furent pas seulement des organistes habiles, mais qui se distinguèrent aussi dans le jeu des instrumens à claviers, comme on le voit en quelques passages des écrivains Italiens du quinzième siècle. Il fallait donc que ces instrumens existassent. Rien ne prouve mieux d'ailleurs l'existence du clavicorde ou de l'épinette au quatorzième siècle, ou au plus tard au commencement du quinzième, que la manière dont en parlent ceux qui ont décrit ces instrumens dans les premières années du seizième; car ils n'en font point mention comme de choses nouvelles; et les variétés qu'ils en font connaître démontrent jusqu'à l'évidence qu'elles ne pouvaient être le résultat que d'essais multipliés, qui dataient de temps déjà anciens. Si l'on fait attention à la lenteur des découvertes et des perfectionnemens dans un état de civilisation si peu avancée que celui de ces premiers temps de la renaissance des arts, on sera convaincu que des instrumens déjà si compliqués n'ont pu sortir tout-à-coup du cerveau des inventeurs, tels qu'ils sont décrits au seizième siècle.

De toutes les traditions, la plus vraisemblable est que les Italiens ont inventé le *clavicorde* vers 1300, et qu'ils ont été imités ensuite par les Belges et les Allemands. Cette inven-

tion a dû précéder celle de toutes les autres espèces d'instrumens à clavier, parce qu'elle est la plus simple et la plus analogue avec le *timpanon* dont il vient d'être parlé. Sa forme était carrée; il n'était monté que d'une seule corde pour chaque son, et la mécanique consistait en une lame de cuivre attachée perpendiculairement à la touche, au-dessous de la corde qui devait être frappée. L'inconvénient le plus grave de la construction du clavicorde consistait dans la fixité de la lame à la touche; car cette lame, ainsi fixée, restait sur la corde aussi long-temps que le doigt était sur la touche; en sorte que si l'exécutant ne levait pas le doigt aussitôt après que la corde avait été frappée, la lame interceptait les vibrations de cette même corde. Un autre défaut de ce mode d'attaque du son sans élasticité était de soulever la corde de son point d'appui, de la raccourcir un peu momentanément, et conséquemment d'élever l'intonation. Malgré ces défauts, l'usage du clavicorde s'est conservé long-temps en Allemagne, à cause de la simplicité de sa construction, de son prix peu élevé, du peu d'entretien qu'il exigeait, et de la commodité qu'il offrait pour le transport; car on avait imaginé de faire la caisse sonore de plusieurs morceaux réunis par des charnières, et qu'on ployait de manière à pouvoir porter l'instrument sous le bras. Dans ses premiers voyages, Mozart jouait d'un clavicorde qui faisait partie de son bagage.

Si l'on examine attentivement la musique des instrumens à claviers qui nous reste des artistes les plus anciens, on y remarque une analogie très-sensible entre la multitude d'ornemens dont elle est chargée et la nature du clavicorde. Les sons soutenus n'étant point exécutables sur cet instrument, on a dû chercher à les remplacer par des trilles simples et doubles, des *flattés*, *des ports de voix* et mille autres choses semblables dont les œuvres de *Diruta*, d'*Antonio d'egli Or-*

gani, de *Gabrieli*, de *Bernard Schmidt*, de *Claude Merulo* et de *Frescobaldi* sont remplis. L'art de jouer le clavicorde consistait à lever les doigts avec promptitude, et à effleurer la corde plutôt qu'à l'attaquer avec force. La musique composée pour cet instrument par *Francesco d'egli Organi*, *Nicolo del Proposto* et *Jacopo da Bologna* n'étant point parvenue jusqu'à nous, il est impossible de se faire une idée juste de ce qu'elle était autrement que par analogie avec celle de leurs successeurs.

Parmi ceux-ci, le plus ancien et l'un des plus célèbres fut Antoine Squarcialupi, surnommé *Antonio d'egli Organi*, qui fut organiste de la cathédrale de Florence, et qui vécut sous le règne de Laurent-le-Magnifique, vers 1450. Ses pièces n'ont point été imprimées; mais Antoine François Doni affirme avoir possédé plus de dix volumes de tablature d'orgue, de clavicorde et de luth composés par *Anton di Bologna* (Scarcialupi), Jules de Modène, *Francesco da Milano* et Jaques de Busu. La réputation de Scarcialupi fut telle qu'on lui éleva à sa mort un buste dans la cathédrale de Florence, avec une inscription où son mérite était célébré en termes fort honorables.

André Gabrieli, fut à la fois l'un des compositeurs les plus renommées du seizième siècle, et organiste remarquable. Il vécut à Venise et y fut nommé organiste de Saint-Marc. C'est dans ses œuvres qu'on trouve les plus anciennes variations (qu'on appelait alors *diminution*) d'un motif en traits rapides et brillans.

Gabriel Fattorini, Claude Merulo, organiste de la cathédrale de Venise et du duc de Ferrare; François Corteccia, et Alexandre Striggio, doivent être classés parmi les plus habiles clavicordistes du seizième siècle. Leurs ouvrages, comme ceux des organistes qui viennent d'être cités, con-

sistent en ricercari sur des thèmes de madrigaux ou de motets célèbres, en variations sur des chansons françaises ou italiennes, et en airs de danses plus ou moins ornés. Quelques recueils de ces compositions sont parvenus jusqu'à nous, et confirment l'observation que j'ai faite sur les rapports du style alors en usage avec la nature de l'instrument.

Le nombre des autres organistes et clavicordistes qui se sont distingués dans ce siècle est très-considérable. Parmi les plus remarquables, on cite Paul Hoffhaimer, né à Radstat, dans la Stirie, et qui fut fait chevalier par l'empereur Maximilien ; Jean Buchner, de Constance ; Jean Kotter, de Berne ; Conrard, à Spire ; Schachinger, organiste à Padoue ; Jean de Cologne, en Saxe ; Melchior Neysidler, Valentin Greff, Henri Rodesca de Foggia, à Turin ; Bindella, de Trévise ; Vittorio, à Bologne ; Jules-César Barbetta, à Padoue ; Claude de Correggio ; André de Canareggio, Paul de Castello, et Alexandre Milleville.

Le clavicorde ne paraît pas avoir été introduit en France, et l'histoire de la musique ne mentionne aucun clavicordiste français dans le quinzième siècle.

Lorsqu'on eut reconnu les défauts inhérents à la construction du clavicorde, on imagina de pincer les cordes avec des petits morceaux de plumes fixés à des languettes à ressort, ajustées dans la partie supérieure de petits morceaux de bois minces et plats qu'on nommait *sautereaux*. Ces sautereaux étaient dirigés perpendiculairement par la touche, et lorsque le ressort de la languette avait fait son échappement, après que la corde avait été pincée, le sautereau retombait de manière à pouvoir produire de nouveau le son à volonté. Un morceau de drap appliqué de chaque côté du sautereau faisait l'effet de l'étouffoir pour arrêter la vibration.

Cette invention nouvelle fut appliquée à deux instrumens

qui ne différaient que par leur forme : l'un était la *virginale*, dont la caisse était rectangulaire, comme celle des petits pianos; l'autre était l'*épinette*, qui avait la forme d'une harpe couchée horizontalement. Ces deux instrumens furent mis en usage vers la fin du seizième siècle, et furent bientôt surpassés sous la rapport du volume des sons et de la variété d'effets par le *clavecin*.

Dans l'épinette et la virginale il n'y avait qu'une seule corde pour chaque son; on en mit deux aux clavecins dont la forme fut tracée à peu près sur le même patron que nos grands pianos à queue. Quant au mécanisme des sautereaux, il resta le même que dans l'épinette. Hans Ruckers, qui d'abord avait été menuisier à Anvers, quitta son premier métier pour s'adonner à la fabrication des clavecins, et s'y fit une réputation qui n'a été surpassée par aucune autre. Il donna à cet instrument un son plus puissant et plus animé, en joignant aux deux cordes à l'unisson un troisième rang de cordes plus courtes et plus fines, accordées à l'octave supérieur des autres, et qu'on pouvait jouer à volonté en même temps que les autres, ou séparément. Il monta ses clavecins partie en cordes de laiton et partie en cordes d'acier. A l'imitation de l'orgue, il établit dans ses instrumens un second clavier dont l'objet était de faire entendre trois cordes à la fois, ou une seule si l'on voulait. Enfin, il porta l'étendue de l'instrument à quatre octaves complètes (d'*ut* en *ut*), en ajoutant quatre sons graves aux quarante-cinq qui existaient auparavant.

(*La suite au numéro prochain.*)

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ALLEMAND.

Représentation au bénéfice de Mme Fischer.

Cordelia, *musique de Conradin Kreutzer.—Mme Schrœder Devrient.*—Oberon.—*Mme Fischer.*

L'Allemagne a donné naissance à quelques monodrames, c'est-à-dire à des pièces où un seul acteur occupe la scène. Naumann et Reichardt ont essayé de faire des opéras du même genre en y mêlant des chœurs qui dialoguent avec le personnage unique. En France, nous n'avons qu'un seul monodrame : c'est le *Pygmalion* de J. J. Rousseau. Le défaut inséparable de cette sorte de pièces est la monotonie; le style magique de l'auteur d'Emile n'a pu même triompher de cet inconvénient du genre, et la représentation de Pygmalion a toujours été froide. Les opéras à un seul acteur de Naumann et Reichardt sont depuis long-temps oubliés; en essayant de vaincre les difficultés attachées au monodrame, M. C. Kreutzer n'a pas été beaucoup plus heureux que ses prédécesseurs, sous le rapport de l'intérêt scénique, bien que sa musique jouisse d'une certaine estime en Allemagne. Quel que soit le talent déployé par l'actrice chargée du rôle de *Cordelia*, il ne peut empêcher que la situation ne soit uniforme depuis son entrée en scène jusqu'à sa sortie. D'ail-

leurs, le spectacle de la folie est plus affligeant qu'intéressant, surtout s'il se prolonge. On n'en a tiré quelque parti dans plusieurs pièces qu'en le présentant avec ménagement et en le coupant par des scènes d'un autre genre. Le génie du musicien ne saurait trouver d'accens assez variés pour vaincre l'uniformité qui l'obsède lui-même; ajoutez à cela que le mélange des voix est un des moyens les plus puissans d'effet en musique, et qu'il y a peu de succès à espérer de l'obligation qu'on s'impose d'y renoncer. Un pareil tour de force a de l'analogie avec ces morceaux de musique où l'on ne fait usage que de trois notes; en les écoutant, on est toujours tenté de dire au compositeur: *pourquoi ne vous êtes vous pas servi de tous les sons de la gamme?*

En 1827, M. Payer essaya d'arranger pour la scène française le monodrame de *Cordelia;* mais pressentant le peu d'effet que la pièce produirait dans sa forme primitive, il y introduisit quelques personnages accessoires, et ajouta quelques morceaux de musiqueà la partition de C. Kreutzer; entre autres un trio au second acte (car la pièce était coupée en deux actes). Ce fut en cet état que la pièce fut jouée au Théâtre de l'Odéon, sous le nom de *la Folle de Glaris.* Mme Schütz joua le rôle principal et y montra quelque talent; néanmoins la pièce ne réussit point.

En voulant mettre en scène *Cordelia* dans sa forme primitive, le directeur du Théâtre Allemand a dû moins compter sur le succès de la pièce en elle même, que sur le beau talent de Mme Schrœder. Cette actrice excellente n'a point trompé son attente. Toutes ses intentions ont été profondément dramatiques; ses accens, ses gestes, son jeu de physionomie ont eu toute la variété dont le sujet était susceptible; sa voix à été tour à tour énergique et douce; dans le récitatif, elle a déployé le plus grand talent d'analyse; enfin, elle

n'a point faibli un seul instant dans cet acte si long où elle ne quitte pas la scène. Malheureusement, la pièce a si peu de charme que toutes les belles intentions de l'actrice n'ont pu triompher de ses défauts; le public lui a rendu justice; mais elle ne pouvait faire l'impossible, qui eût été de l'amuser avec un pareil ouvrage. On doit des éloges aux choristes; la justesse de leurs intonations a été irréprochable et leur sentiment musical parfait.

Il y a de belles choses dans la musique de *Cordelia*, ou, pour parler plus correctement, c'est de la musique bien faite. Toutefois, M. C. Kreutzer n'a point assez de force ni d'originalité pour triompher des difficultés d'un pareil sujet. Il n'aurait appartenu qu'à un génie tel que celui de Beethoven de lutter contre des conditions si désavantageuses, et de les vaincre. On peut d'ailleurs reprocher à M. Kreutzer d'avoir, comme la plupart des compositeurs Allemands, hérissé de grandes difficultés la partie vocale de son monodrame.

Mme Fischer s'est essayée de nouveau dans le rôle de *Resia*, d'Oberon. Elle se portait mieux que la première fois, et y a été plus satisfaisante; toutefois il me semble qu'elle a perdu la confiance qu'elle avait autrefois, et qu'il se manifeste dans son jeu et dans son chant une agitation qui nuit beaucoup à l'émission pure de sa voix.

On annonce que la troupe allemande jouera jusqu'à la fin du mois de juin, et que Mme Schrœder a consenti à se faire entendre dans la plupart des représentations qui seront données jusqu'à la clôture.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Une crise, prévue depuis long-temps, se manifeste à ce théâtre, et le public s'en éloigne. De vives discussions se



sont élevées entre les artistes et le directeur, pour des motifs que nous ne voulons point dire, mais que tout le monde connaît. Par suite de ces discussions, les choristes ont refusé de jouer, et mercredi dernier, pendant que le public attendait l'ouverture des bureaux, il ne se trouvait au théâtre ni acteurs, ni musiciens d'orchestre, ni choristes. Enfin, à force de démarches, on est parvenu à rassembler ce qui était à peu près nécessaire pour jouer le *Maçon*, et l'on a commencé le spectacle à huit heures et quelques minutes, au milieu des huées du parterre. Les chœurs étaient composés de quatorze femmes et de cinq hommes, et c'est en cet état que l'opéra de M. Auber a été joué. Le lendemain, au moyen d'un spectacle composé du *Billet de Loterie*, de *la Lettre de Change* et de *l'Auberge d'Auray*, on a pu se passer de choristes; mais la prolongation d'un pareil état de choses est devenu impossible, et quoiqu'il soit difficile de prévoir comment cela finira, on peut croire que l'autorité ne laissera pas compromettre plus long-temps les intérêts du seul théâtre qui soit ouvert à Paris aux compositeurs français. Puisse-t-elle avoir appris, par l'expérience des deux années qui viennent de s'écouler, que des concessions de privilége à des conditions onéreuses ne peuvent jamais procurer aux théâtres une situation prospère ni une existence solide; mieux vaudrait cent fois une concurrence illimitée que des priviléges si chèrement achetés. Comment espérer, en effet, qu'après avoir employé des sommes considérables à rembourser les fonds sociaux des anciens sociétaires, à payer les dettes du théâtre, après avoir consenti à l'absorption de la plus grande partie de la subvention par les pensions acquises; comment espérer, disons-nous, qu'après avoir accepté toutes ces charges, celles d'un loyer de la salle nouvelle, à raison de 160,000 fr., la continuation du bail de l'ancienne salle jusqu'en 1832, la responsabilité d'engagemens onéreux, le

poids accablant d'une mauvaise troupe, de chœurs usés, et d'un orchestre mal organisé, on parviendrait à faire prospérer un théâtre placé dans une situation si désavantageuse? Il a fallu avoir recours aux emprunts, à des associations momentanées, supporter en outre des frais de poursuites, et creuser chaque jour un abîme où l'on devait finir par être englouti.

Certes, l'administration de l'Opéra-Comique a été bien mauvaise depuis deux ans; l'inexpérience la plus complète de ce qui concerne la gestion d'un théâtre lyrique s'est manifestée dans toutes les parties; les chanteurs qui pouvaient faire prospérer la musique française ont été écartés ou abreuvés de dégoûts; des acteurs, sinon excellens, au moins passables, ont été remplacés par des nullités qu'on souffrirait à peine sur les théâtres de province; des pièces médiocres ont joui de la faveur d'être jouées sans cesse pour satisfaire à des considérations de personnes au détriment de la fortune de l'établissement; des fautes de tout genre ont été faites : mais n'en eût-il point été ainsi, la plus grande habileté eût-elle présidé à la gestion du théâtre, il est au moins douteux qu'on eût pu continuer une entreprise ruineuse, à moins qu'on n'eût consenti à y verser des fonds considérables, dont on n'aurait recueilli le produit que long-temps après.

Des bruits contradictoires circulent sur le sort futur de l'Opéra-Comique; suivant les uns, il serait administré pour le compte de l'intendance de la maison du roi; d'autres disent que les actionnaires de la nouvelle salle, qui sont en possession du privilège, à défaut du directeur actuel, y placeraient un directeur qui gèrerait pour eux. Cette dernière version est plus vraisemblable. Si elle se réalise, jamais circonstances n'auront été plus favorables à la réorganisation définitive de ce spectacle, car cette société anonyme aurait des moyens d'exploitation qu'il serait difficile de rencontrer.

ailleurs. Mais pour réussir complètement, il serait indispensable d'avoir égard aux considérations suivantes.

1° La subvention royale serait illusoire, au moins en partie, si les pensions des anciens sociétaires et des employés continuaient d'être à la charge de l'entrepreneur. Il faudrait donc que la liste civile se chargeât du service de ces pensions, et livrât à l'entreprise la subvention entière. Par ce moyen, et avec les recettes présumées de 750,000 francs par année, la dépense, si considérable qu'on la suppose, ne dépasserait pas les ressources de l'entreprise.

2° Les entrepreneurs, qui seraient en même temps propriétaires de la salle, ne devraient prélever le prix présumé de la location qu'après que toutes les autres dépenses auraient été soldées, car ils ne pourraient se considérer comme leurs propres créanciers. Ce prix de location ferait partie des bénéfices de l'entreprise.

3° Il ne faudrait point songer à reprendre du directeur actuel, le personnel de son théâtre, tel qu'il se compose, ni à se charger d'acquitter les dettes de son administration ; de pareils engagemens, qui ont causé sa ruine, ne seraient propres qu'à préparer à ses successeurs un sort sembable au sien. Quoiqu'une faillite soit un mal très-réel en morale publique, elle est ici le seul moyen qui reste de sauver l'Opéra-Comique d'une ruine certaine et complète. Ce spectacle ne peut subsister dans l'état où il est. Une révolution musicale y est devenue nécessaire, comme elle l'était il y a quatre ans à l'Opéra ; or elle est impossible avec la plupart des acteurs qui composent la troupe maintenant existante, avec des choristes sans voix et sans désir de bien faire, et avec un orchestre fatigué et composé d'élémens hétérogènes. En acceptant la position de M. Ducis, il faudrait garder ce personnel, et dès lors il n'y aurait plus de salut possible. Il faut

donc de toute nécessité laisser tomber l'administration actuelle, quelle que cruauté qu'il semble y avoir à cela, et créer une chose nouvelle.

4° Lors de l'organisation du nouvel Opéra-Comique, il ne faudra point perdre de vue la nécessité de mettre la musique en première ligne, et de ne rien négliger pour obtenir la meilleure exécution possible. Pour cela, il faudra se souvenir qu'il ne faut plus songer à l'ancien répertoire, qui exigeait des Laruette, des Trial, des Elleviou, des Martin, des Dugazon, etc., car le règne des vieux ouvrages, où ces personnages étaient utiles, est passé. Il faut maintenant de bons soprani, de bons contralti, de bons tenors et de bonnes basses; des choristes musiciens et chantant juste, un bon orchestre, et surtout des chefs intelligens pour diriger tout cela. Tel est maintenant le vœu du public, contre lequel il ne faut point essayer de lutter.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MADRID. Mlle Albini, qu'on a entendue à Paris, et qui n'y a pas eu tout le succès qu'elle méritait d'obtenir, vient de terminer son engagement avec le Théâtre Italien de cette ville, et n'a point consenti à le renouveler. Son éloignement de la sène a laissé l'administration dans le plus grand embarras par la difficulté qu'il y a de la remplacer comme *prima donna assoluta*. Mercadante, qui depuis deux ans est directeur de la musique au Théâtre de Madrid, est parti subitement en poste pour l'Italie, dans le but d'y chercher une cantatrice capable de succéder à Mlle Albini. Les progrès de celle-ci ont été constans depuis plusieurs années; les applaudissemens ont été pour elle un encouragement qui l'a déterminée à travailler avec plus d'ardeur pour perfectionner son talent. Elle vient de se retirer dans une maison de campagne près de Bayonne, pour s'y reposer de ses fatigues. Il y a peu de jours qu'elle s'est fait entendre dans cette ville, chez une dame renommée pour son habileté comme pianiste et pour la pureté de son goût en musique; Mlle Albini a été vivement applaudie par une société nombreuse d'amateurs distingués.

— *Gli Arabi nelle Gallie*, de Pacini, viennent d'être représentés à Barcelone avec beaucoup de succès. Mlle Clelie Pastori, *prima donna*, y a été vivement applaudie.

Palerme. Un opéra de Donizetti, *Alahor in Granata*, vient d'être mis en scène sur le Théâtre *Carolino*. L'ouvrage n'a pas été gouté, mais Mme Annette Fischer, *prima donna*, y a fait fureur dans deux ou trois morceaux, particulièrement dans sa cavatine et dans un duo qu'elle a chanté avec Manzocchi. On se souvient que cette cantatrice a débuté sans succès à l'Opéra de Paris.

— La plupart des Théâtres Italiens offrent peu d'intérêt pendant la saison d'été. Les entrepreneurs font rarement écrire des ouvrages pour cette saison, et l'on ne voit partout que des reprises d'anciens opéras usés par dix années de succès, et pour l'ordinaire assez mal chantés. Voici un aperçu de l'organisation actuelle des troupes dans les villes principales, et des opéras qui ont été joués depuis la clôture du Carnaval.

A *Rome*, Mlle Caroline Ungher et le tenor Regoli sont les chanteurs qui obtiennent le plus de succès au Théâtre *Valle*. Ils se sont particulièrement fait applaudir dans le *Barbier de Séville* et dans *le Turc en Italie*.

Au théâtre *Tordinona* on a remarqué Galli, Montresor, de Marini, et les deux cantatrices Kyntherland et Fabbrica-Montresor. Ces chanteurs ont joué avec succès l'*Assedio di Corinto*. Ils viennent de quitter le Théâtre *Tordinona* pour l'*Argentina*, où ils jouent alternativement avec une troupe de Comédie. La Kyntherland et la Fabbrica-Montresor ont des partisans enthousiastes qui se font mutuellement la guerre. Les admirateurs de la Fabbrica lui ont fait élever un buste et ont fait graver son portrait; les Kyntherlandistes n'ayant point voulu montrer moins de dévouement, ont fait fabriquer des mouchoirs avec le portrait de leur virtuose de prédilection.

A *Naples*, *Gli Arabi nelle Gallie*, de Pacini, ont fait un

naufrage complet au Théâtre Saint-Charles, le 9 mai dernier. Le tenor Boccacini y a été fort mal accueilli par le public, et n'a pas été plus heureux le 16 du même mois dans l'*Amazilia*. La Boccabadati, qui plait beaucoup aux Napolitains, n'a pu soutenir seule la pièce. La Tosi et Tamburini sont toujours fort aimés du public. *L'Impostore*, de Mosca, et la *Cenerentola* ont été joués sur le Théâtre du *Fondo*. La Boccabadati, la Sedlacek, Tamburini, Compagnuoli, un tenor médiocre, nommé *Basadonna*, et Luzi, fort mauvais bouffe, composent en ce moment la troupe qui chante à ce théâtre.

— La *Didone*, de Mercadante, a été représentée sans succès au Théâtre Alfieri de Florence. Mlle Ekerlin avait mal à la tête le premier jour, et le tenor Gentili ne se portait pas bien. Une jeune personne nommée *Ciurlini*, qui possède une voix assez jolie, mais qui connaît à peine les élémens du chant, a débuté dans cette pièce. Elle donne quelques espérances.

— Le Théâtre de Bologne a été jusqu'ici dans un état déplorable, le public s'étant éloigné d'un spectacle qui lui offrait fort peu d'attraits, on a essayé de l'amuser par des concerts qui ont été donnés au Casino, sous la direction du marquis Sampieri. On y a entendu les *prime donne* Biagioli, Boyer, Brigenti, Casanova et Tibaldi, ainsi que des amateurs nommés Mmes Boschi, Fanti et Pareggiani; les tenors Forzoni, Mombelli (fils), Paganini, Pantaleoni, Pedrazzi et Ronzi; et les basses Coppi, Dossi, De Franco, Rinaldi et Smith.

Des soirées de musique ont eu lieu aussi, les vendredis de chaque semaine, dans la maison de Rossini. Il tenait le piano et chantait souvent des airs bouffes ou dans les morceaux d'ensemble. Comme il était facile de le prévoir,

l'ennui tue ce compositeur célèbre dans le repos dont il jouit. Cet ennui le chasse chaque soir de chez lui pour le conduire au théâtre; mais la musique détestable qu'on y entend lui fait bientôt prendre la fuite et le ramène chez lui. On croit qu'il quittera Bologne au mois de septembre pour revenir à Paris.

Le *Turc en Italie* a été joué dans la maison du marquis Sampieri, sous la direction de Rossini. Les principaux rôles y ont été remplis par la marquise Zappi, M[lle] Marinelli, Mombelli fils, le maestro Capelletti et M. Robert, directeur privilégié du Théâtre Italien de Paris, qui y a joué le personnage de Don Geronio.

— L'opéra de Mercadante, *Elisa e Claudio*, vient d'être joué aux théâtres S. Luca et S. Benedetto, de Venise, et aussi maltraité à l'un qu'à l'autre par des chanteurs obscurs dont les noms ne sauraient intéresser nos lecteurs. Ce qu'il y a de plus plaisant, c'est qu'une troupe nouvelle va donner des représentations au Théâtre *S. Giovanni Grisostomio*, et annonce aussi l'*Elisa e Claudio* pour son début. Pauvre Mercadante! puisse-t-il éviter de passer à Venise.

I. Baccanali, de Generali, ont été représentées au Théâtre S. Benedetto, le 16 mai dernier. La réapparition de Crivelli sur la scène est l'événement le plus remarquable auquel cette pièce a donné lieu. Ce chanteur semble défier le temps; ses moyens sont fort affaiblis; mais il lui reste encore sa belle méthode et son goût irréprochable.

— Le *Pirate* de Bellini a été joué avec beaucoup de succès au Théâtre *Carlo-Felice* de Gênes. Le rôle principal, qui a été écrit à Milan pour Rubini, a été chanté avec goût par Gennero; la Brambilla s'est aussi fait applaudir dans cet ouvrage.

— Les théâtres secondaires de Milan sont les seuls qui

soient ouverts dans cette saison. Les spectacles qu'on y représente sont ordinairement de peu d'intérêt sous le rapport des chanteurs. Le *Comte Ory* a été joué à la *Canobbiana* et a obtenu quelque succès. Les chanteurs étaient Mlle Albertini, jeune française qui a fait son éducation vocale en Italie, la Corradi, Duprez (le comte), Lucien Mariani et Vincent Galli.

Le Conservatoire impérial, dans le dessein d'honorer la mémoire du chanteur célèbre Louis Marchesi, a résolu de faire célébrer un service funèbre, où sera exécutée une messe de Requiem. L'auteur de *Médée* et de *Ginevra di Scozia*, Simon Mayer, s'est chargé de composer cette messe.

Eugène Pavesi, fils du compositeur de ce nom, a fait exécuter le 9 mai une messe de sa composition dans l'église dite del *Cimiterio di Porta Tosa*. On y a reconnu d'heureuses dispositions.

— Le *Comte Ory* a été vivement applaudi au *Théâtre d'Angennes* à Turin. On cite avec éloge, parmi les chanteurs qui se sont fait entendre dans cet ouvrage, Mme Carl (la comtesse), la Richelmi (Isolier), et le tenor Pedrazzi (le comte).

Vienne 20 mai. Les affaires du grand Théâtre d'Opéra (*Porte de Carinthie*), sont dans le plus mauvais état. L'entrepreneur, comte de Gallenberg, a même disparu pendant plusieurs jours. On l'a enfin trouvé, et il a promis de faire tout ce qu'il était possible pour satisfaire les créanciers. On a déjà organisé un concert destiné à leur donner un à-compte. Comme il arrive toujours en pareille circonstance, chacun rejette sur ceux qu'il n'aime pas, la faute de ce désastre. Ainsi, les artistes Allemands accusent les chanteurs Italiens dont les appointemens exagérés ont épuisé la caisse, et trouvent exhorbitant que Mme Pasta ait commencé par

former opposition à l'emploi des fonds qui restaient disponibles. On prétend que les prix des places ayant été trop élevés, il est venu moins de monde qu'on ne l'espérait. La faute en est aux administrateurs qui ont mal calculé. Si l'on en croit d'autres personnes, très-peu de gens, même parmi les protecteurs et les personnages qu'on devrait le moins soupçonner, seraient étrangers à ce déficit.

Francfort, 25 mai. Notre théâtre est peu brillant en ce moment : la plupart de nos artistes chanteurs sont absens. On a présenté dernièrement aux 61 actionnaires du théâtre les comptes de l'année, desquels il résulte que les dépenses, qui se sont élevées à 128,000 fl., ont excédé les recettes de 15,000 florins. On s'y attendait, car il n'y a guère d'entreprise théâtrale qui puisse se soutenir sans subvention ; mais il est heureux qu'il se trouve 61 riches particuliers qui consentent à en faire les frais, sans quoi nous risquerions beaucoup de n'avoir point de théâtre.

— On écrit de Nuremberg que la *Muette de Portici*, d'Auber, y a été représentée pour la première fois avec un grand succès, le 2 juin.

BULLETIN D'ANNONCES.

FABRIQUE DE PIANOS J. C. DIETZ,

Rue Neuve-St-Augustin, n. 23; rue Monsigny, n. 7; rue Marsollier, n. 15; et rue de la Sourdière, n. 31.

Tout facile qu'il soit de faire son éloge dans les annonces d'un journal, M. Dietz croit pourtant pouvoir, sans crainte d'être taxé de charlatanisme, dire que les pianos de sa fabrique jouissent d'une réputation que leur ont mérité leur supériorité; mais on se plaint généralement du prix élevé de ces instrumens; c'est donc pour les mettre à la portée d'un plus grand nombre de personnes qu'i vient de baisser son tarif ainsi qu'il suit :

	Anciens Prix.	Nouveaux Prix
Pianos à queue.	2,600 fr.	2,200 fr.
Pianos carrés à six octaves 1/2.	1,800	1'500
Pianos, nouvelle forme, destinés à remplacer les pianos à queue, dans les salons de moyenne grandeur.	2,200	1,800
Pianos verticaux, trois pieds six pouces de haut seulement, remarquables par leur solidité et la force du son (*Voir* la description et l'opinion de l'auteur de la *Revue Musicale*, tom. V, pag. 369).	1,400	1,200
Polyplectron, instrument à archets, de l'invention de M. Dietz (*Voir* la description et l'opinion de l'auteur de la *Revue Musicale*, tom. III, pag. 593).	2,800	2,200

M. Dietz vient encore d'inventer un petit instrument à trois octaves, qu'il appelle Ærephone, imitant parfaitement le hautbois et le cor anglais (*Voir* pour sa description et l'opinion de l'auteur de la *Revue Musicale*, tom IV, pag. 536). Prix : 4 et 500 fr

Souscription aux Œuvres choisies de J. Mayseder, *pour piano et violon.*

1° *Variations sur la Semiramide*, œuvre 37.
2° *Allegro, adagio et finale*, œuvre 41.
3° *Cinquième grande Polonaise*, œuvre 19.
4° *Trio pour piano, violon et violoncelle*, œuvre 34.
avec une partie de violon arrangée par A. Fontaine, violon solo de la chambre du Roi, pour exécuter ce morceau en duo.

Le violon et le violoncelle sont en outre gravés séparément, tels que Mayseder les a composés.

Cette édition se recommande aux amateurs, parce qu'elle est la seule où l'accompagnement soit gravé en partition avec le piano, et corrigée avec la plus grande exactitude.

La souscription est divisée en deux livraisons.

Le prix de chaque livraison est de 7 fr. net sans remise.

La première se compose des Œuvres 37 et 41, et paraîtra le 10 juin 1830. La deuxième, composée des Œuvres 19 et 34, paraîtra le 30 du même mois. On souscrira jusqu'au 31 août prochain; passé cette époque, le prix marqué des œuvres séparément sera de :

Œuvres 37, Variations sur la *Semiramide*.	7	50
— 41, Allegro, adagio et finale.	10	»
— 19, cinquième grande Polonaise.	7	50
— 34, Trio pour piano, violon et violoncelle.	12	»
(Avec la partie de violon arr. par Fontaine),		

On souscrit à Paris, chez Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur et marchand de musique, rue de l'Echelle, n. 19.

Deux Quadrilles de contredasnes, sur des motifs de *Danilowa*, par Tolbecque. 3 75

Mélange pour le piano, sur des thêmes de *Danilowa*, par Ad. Adam. 6 »

Fantaisie pour le piano, sur la ronde de *Danilowa*, par H. Karr. 5 »

Le Chien de l'Invalide, romance d'Aug. Panseron, paroles de M. le chevalier L. Lacour. 2 »

Le Départ de Nice, nocturne à une ou deux voix, d'Aug. Folly, paroles de M. Barzilay. 2 »

Chez Schonenberger, éditeur, boulevard Poissonnière, n. 10.

La Ronde du *Sabat*, ballade mise en musique, par L. Niedermayer, et dédiée à M. Victor-Hugo, auteur des paroles. Prix 9 fr.

A Paris, chez Aulagnier, rue du Coq-St-Honoré, n. 13.

(19 Juin 1830.)

ESQUISSE

DE L'HISTOIRE DU PIANO ET DES PIANISTES.

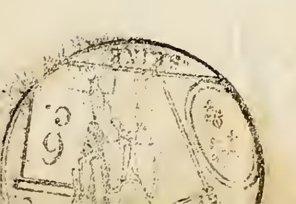
(IIe Article.)

Les premiers clavecins de Hans Ruckers sont de la fin du seizième siècle. Ce facteur et ses deux fils, Jean et André, presque aussi habiles que lui, envoyèrent une quantité prodigieuse de ces instrumens en France et en Allemagne.

Les Italiens ne profitèrent pas des nouveaux perfectionnemens du clavecin, et continuèrent à construire les leurs à deux cordes et avec un seul clavier. Les meilleurs facteurs d'Italie, au commencement du dix-septième siècle, furent un prêtre vénitien nommé Zanetti, Crotone et Farini. Ce dernier imagina de monter ses clavecins en cordes de boyaux, au lieu de cordes d'acier, ce qui leur donnait une qualité de son plus douce et plus moelleuse. Il donna aux instrumens de cette espèce le nom de *clavicitherium* : quelques facteurs allemands suivirent son exemple. Rigoli, de Florence, inventa, vers 1620, le clavecin vertical, qu'on a imité depuis dans une variété du piano. Vers le même temps, Richard, facteur de Paris, acquit une réputation méritée par la bonté de ses clavecins. Il fut le premier qui essaya de substituer de petits morceaux de buffle à la plume, pour

faire résonner les cordes; par ce moyen, il obtint des sons plus agréables sans perdre de la force. Richard forma plusieurs élèves distingués qui perfectionnèrent successivement divers détails de la facture du clavecin.

Tant d'améliorations introduites dans le système des instrumens à cordes et à claviers ne purent se faire sans exciter l'émulation des exécutans et sans avoir la plus heureuse influence sur leur talent. La première instruction méthodique qui ait été publiée sur l'art de jouer de ces instrumens, date du commencement du dix-septième siècle; elle fut l'ouvrage de Jérôme Diruta, frère du mineur, né à Pérouse, vers 1580, lequel fut organiste de l'église principale de Chioggia, petite ville de l'État vénitien. Son livre a pour titre: *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di suonar organi e stromenti da penna.* Parte prima, Venise, 1615, in-fol°. Cet ouvrage est dédié à un prince de Transylvanie, qui était élève de l'auteur; c'est à cette circonstance que se rapporte le titre *Il Transilvano.* Outre la partie didactique qui concerne le doigté des instrumens à claviers, et contient une série d'exercices où l'on trouve beaucoup d'analogie avec ceux qu'on place encore dans la plupart de nos méthodes de piano, on y trouve des toccates et des pièces de Diruta, de Claude Merulo, de André Gabrieli, de Luzaschi, de Paul Quagliati, de Joseph Guami et d'autres compositeurs célèbres. La deuxième partie du *Trasilvano* a été publiée à Venise, en 1522, in-fol°. Elle est divisée en quatre livres. Le premier traite de la *tablature*, ou de l'art d'écrire la musique pour l'orgue ou pour les autres instrumens à clavier, à une époque où l'imperfection de l'imprimerie et de la gravure obligeait à se servir de signes particuliers pour représenter les notes et leurs valeurs. Le second est relatif aux règles de la composition; la troisième, aux tons de l'église et à leur transposition, et le quatrième au mélange des re-



gistres de l'orgue. Un pareil ouvrage est fort important pour l'histoire de l'art, parce qu'il est le résumé des connaissances des artistes à une époque déjà fort éloignée de nous. Il est fâcheux que les exemplaires en soient devenus si rares.

J'ai dit que les progrès de l'art de toucher les instrumens à clavier furent en raison des perfectionnemens apportés à ces mêmes instrumens : rien ne prouve mieux cette coïncidence que l'impulsion donnée à la musique d'orgue et de clavecin au commencement du dix-septième siècle par Jérôme Frescobaldi, organiste de l'église de Saint-Pierre à Rome, né à Ferrare, en 1591. Son nom fut célèbre dans toute l'Europe, et ses ouvrages, qu'on admire encore, ont survécu à la perte d'une multitude d'autres productions du même temps. Ce grand artiste peut être considéré comme le fondateur de l'école de clavinistes ; car, jusqu'à lui, il n'y eut guère d'autre musique pour le clavicorde, l'épinette et le clavecin, que celle qu'on écrivait pour l'orgue. Le premier, il écrivit des pièces spécialement pour le clavecin, et les publia sous le titre : *Toccate d'intavolatura di Cembalo*, Rome, 1615, in-fol°. Remarquez que ce mot *toccate* fut à peu près le seul qui fut employé dans la première moitié du dix-septième siècle pour désigner les pièces de musique destinées aux instrumens à clavier. Delà est venue l'expression *toucher du piano*. On ne se servait du mot *sonate* que pour la musique de viole et de violon. Plus tard, la sonate, régularisée en un certain nombre de morceaux, fit oublier la genre des toccates, qui ne se composait que d'un seul mouvement. Divers recueils de pièces du même genre furent publiés par Frescobaldi, en 1627 et en 1637, et mirent le comble à sa réputation. Le genre expressif se fait apercevoir dans quelques-unes des compositions de cet homme célèbre, particulièrement dans une chanson variée, sous le nom de *la Romanesca*. Il

me semble que la mélancolie qui règne dans ce morceau est le premier exemple qu'on rencontre, dans les monumens de l'art, d'un style d'expression appliqué aux instrumens. Du reste, la musique de Frescobaldi est chargée d'ornemens et de traits qui ne seraient pas sans difficultés pour nos pianistes les plus habiles.

Frescobaldi a formé quelques élèves qui ont porté en diverses parties de l'Europe les resultats de son excellente manière de toucher le clavecin, et qui ont puissamment contribué aux progrès rapides de cet instrument. Parmi ceux-ci, Froberger s'est particulièrement distingué. Jusqu'à lui les instrumens à clavier avaient été assimilés à l'orgue, dans l'école allemande, pour le genre de musique qu'on y adoptait : le premier, il traita chacun de ces instrumens dans le style qui leur était propre. Né à Halle, en Saxe, vers 1631, il fut envoyé à Rome par l'empereur Ferdinand III, et confié aux soins de Frescobaldi. Après avoir terminé son éducation musicale sous cet habile maître, il voyagea dans toute l'Europe, eut des aventures romanesques, courut de grands dangers, se fit admirer partout, et finit par jouir d'un sort heureux à la cour de l'empereur d'Autriche. Son influence fut aussi grande sur les progrès du clavecin en Allemagne, que celle de son compatriote et contemporain, Jacques de Kerl, le fut pour l'orgue. Deux de ses ouvrages resteront comme des monumens d'un art déjà parvenu, en de certaines parties, à un haut degré de perfection ; le premier est intitulé : *Diverse curiose e rarissime Partite di Toccate, Ricercate, Caprici et Fantasie*, etc. ; *per Gli amatori di cimbali, organi e instrumenti.* Munich, 1695, in-fol°. Le second a pour titre : *Diverse ingeniosisme, rarissime et non mai più viste curiose Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, allemande, correnti, sarabante e gigue*

di cembali, organi e instromenti. Munich, 1714, in-fol°. Ces ouvrages ont été imprimés long-temps après sa mort; les titres pompeux qu'on leur a donnés prouvent la haute estime qu'on en faisait.

Le séjour que Froberger fit à Paris eut beaucoup d'influence sur les progrès des clavecinistes français vers le milieu du dix-septième siècle. Le plus célèbre alors était Jacques Champion, fils d'Antoine Champion, qui avait été organiste de Henri IV, et père d'André Champion de Chambonnières, qui surpassa de beaucoup en habileté les autres clavecinistes français de son époque. Chambonnières commençait à se faire remarquer quand il eut occasion d'entendre Froberger, dont le talent fit sur lui une vive impression. Dès-lors, il changea son style qui était mesquin, et prit la grande manière italienne que son modèle possédait parfaitement. Les six livres de pièces de clavecin que Chambonnières a fait graver à Paris, au commencement du règne de Louis XIV, attestent son habileté. Ce sont, comme tous les recueils de cette époque, des suites d'allemandes, de gigues, et d'autres mouvemens de danses, d'une harmonie assez pure et d'un chant élégant et facile. Les principales difficultés de la musique du clavecin consistaient alors dans l'obligation de jouer à quatre parties distinctes. Peu de gammes ou d'autres traits; beaucoup de trilles, de *martellés*, et d'autres ornemens; voilà de quoi se compose la partie brillante de la musique de Chambonnières. Le premier des Couperin (Louis) fut introduit à la cour par cet artiste, vers 1665. Hardelle, Richard, La Barre, et plus tard, d'Anglebert, Gautier, Buret et François Couperin (l'ancien), se formèrent dans l'école de Chambonnières, et eurent aussi de la réputation dans leur temps. François Couperin, dont il vient d'être parlé, se distingua surtout par une manière large et brillante, et par

des difficultés plus grandes que ce qu'on avait fait jusqu'à lui.

Je touche à une époque intéressante de l'art; ce fut celle où l'on commença à donner à l'exécution une teinte d'expression au lieu de la surcharger d'ornemens superflus comme on l'avait fait jusqu'alors. Mais quelle qe fût l'habileté des facteurs, ils ne pouvaient réussir à vaincre la sécheresse de l'instrument dont ils se servaient. Le besoin d'améliorations dans la qualité du son de cet instrument, laquelle avait toujours paru criarde et désagréable aux oreilles délicates, fit faire des recherches pour dissimuler au moins ce défaut par des moyens artificiels. On fit des clavecins qui avaient plus de vingt changemens pour imiter le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du basson, du flageolet, du hautbois, du violon et d'autres instrumens. Les sons qui furent découverts dans le cours de ces expériences, et auxquels on n'a pu attribuer d'analogie avec ceux de quelqu'autre instrument connu, reçurent des noms nouveaux tels que *Jeu céleste*, *Angélique*, etc.

Pour produire ces différens effets, on multiplia les rangs de sautereaux, et on les garnit des matières les plus douces et les plus propres à exprimer. L'exécutant pouvait faire entendre ces différens jeux ensemble ou séparément, au moyen de ressorts à la portée des genoux ou par des pédales. Quelquefois, pour faciliter davantage les combinaisons, on ajoutait un troisième clavier aux deux premiers. Néanmoins, malgré tant de complication, les nuances véritables du *piano* et du *forté* manquaient encore au clavecin; on n'imagina rien de mieux d'abord, pour augmenter ou diminuer le son, que de faire mouvoir les divers rangs de sautereaux de manière à les éloigner des cordes ou de les en approcher à volonté. Les facteurs anglais ajoutèrent à ce premier moyen

un couvercle formé de jalousies qui s'ouvraient et se fermaient par la pression d'une pédale, et qui laissaient le son se répandre au dehors de l'instrument ou l'y tenaient renfermé. C'était tout ce que pouvait faire l'industrie humaine contre les défauts inhérens à la nature du clavecin.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, Godefroi Silbermann, de Freiberg, et Blanchet de Paris, perfectionnèrent les détails de la construction des clavecins, et particulièrement les claviers, auxquels ils donnèrent une légèreté qui n'existait point dans les anciens instrumens. Dès-lors la musique de clavecin devint plus brillante. François Couperin (le jeune), surnommé *le grand Couperin*, avait commencé la réforme parmi les clavecinistes français; mais de plus grands progrès furent faits en Italie par Dominique Scarlatti, dont le style savant et brillant à la fois, fit oublier les lourdes compositions de ses prédécesseurs. En Allemagne, Jean-Sébastien Bach, réunissant en lui seul les qualités de plusieurs grands artistes, imagina une nouvelle méthode de doigté d'une combinaison simple et savante, qui lui fit porter l'exécution au plus haut point de perfection, sous le rapport de la difficulté vaincue. Ses préludes, ses fugues, ses fantaisies, aggrandirent le domaine du clavecin, qui, jusqu'à lui, avait été presque toujours borné à l'exécution de petites pièces telles que les courantes, les branles, les allemandes, les gigues, et autres choses semblables. Plus sard, Müthel et Wagenseil commencèrent à écrire des *sonates* qui firent oublier le genre de la *toccate*, et perfectionnèrent les détails du goût, dont Jean-Sébastien Bach ne s'était point occupé. En France, Rameau traitait le clavecin avec plus de force d'harmonie que ne l'avaient fait les Couperin, Marchand et leurs élèves, et donnait à sa musique plus de brillant et d'élégance. Ce fut aussi ce grand musicien qui

écrivit le premier concerto de clavecin qu'on ait entendu à Paris. Dans le même temps, Jean-Sébastien Bach faisait la même chose en Allemagne, et Handel suivait son exemple en Angleterre. L'impulsion était donnée, et l'art faisait d'immenses progrès en peu de temps.

Un homme qui ne jouit plus aujourd'hui de la réputation qu'il mérite, Schobert, homme de génie et de goût, dont la musique plaisait beaucoup à Mozart, qui la jouait souvent, Schobert, dis-je, fit faire à l'art de jouer du clavecin, et au style élégant et gracieux de la musique propre à cet instrument, des pas immenses. Le doigté de ses pièces est facile, et l'on y voit que Schobert avait bien compris l'utilité des exercices et des gammes. Je regrette, je l'avoue que l'empire de la mode ait fait oublier les ouvrages de ces anciens maîtres qui brillent par les qualités devenues trop rares aujourd'hui. De beaux chants, une harmonie forte et nourrie, de la pureté de style, et une certaine candeur dans les idées qui laisse jouir sans commotions violentes, ne sont pas, quoiqu'on en puisse dire, les parties les plus faciles de l'art. Dans la musique de ces artistes se trouve toujours une pensée dont toute la pièce n'est que le développement. Pourrait-on en dire autant de la plupart des morceaux qu'on écrit de nos jours?

Schobert fut l'inventeur d'un clavecin à double fond, dans lequel se trouvait, au-dessous de la première table d'harmonie, un rang de cordes, grosses et longues, de deux octaves, pour fortifier la basse. Un mécanisme mis en mouvement par un clavier de pédales, faisait résonner ses cordes. Des clavecins de cette espèces furent construits à Strasbourg, par Silberman, et à Paris par Peronnard.

La fantaisie multiplia les variétés du clavecin; mais il en fut de la plupart de ces essais comme de ceux qu'on a faits depuis pour le piano; l'usage n'en fut jamais généralement

adopté. On ne peut guère les considérer que comme des instrumens de curiosité. C'est dans cette classe qu'il faut ranger le *clavecin d'amour*, inventé par Godefroi Silberman de Freiberg. Il consistait en un mécanisme semblable à celui du clavicorde, qui allait toucher la corde à la moitié de sa longueur, et faisait entendre l'harmonique, pendant que la corde entière résonnait. Les cordes de cet instrument étaient plus longues que celles du clavecin ordinaire. Le *clavecin double*, nommé par son inventeur, Jean Stein d'Augsbourg *vis-à-vis*, parcequ'ils se trouvait à chaque extrêmité de l'instrument un clavier au moyen de quoi deux clavecinistes ponvaient exécuter à la fois plusieurs autres variétés et appartiennent aussi à cette classe.

Par une singularité remarquable, les défauts du clavecin, dont le principal consiste dans un son sec et dans son assimilation aux instrumens à cordes pincées, tels que le cistre et la mandoline, ces défauts, dis-je, frappèrent à la fois trois facteurs d'instrumens; l'un de Paris, l'autre de l'Allemagne, et le troisième de l'Italie. Ce fut à peu d'années de distance que les trois inventeurs rendirent public fruit de leur recherches; cependant Marius, facteur, français, me paraît avoir eu l'avantage de la priorité sur ses concurrens, car ses instrumens furent soumis à l'examen de l'Académie des Sciences au mois de février 1716, tandis que Chrétien Amédé Schroeter, organiste de la cathédrale de Nordhausen, à qui l'invention du piano et communément attribuée, ne construisit son premier instrument qu'en 1717, et Bartholomé Cristofori, de Padoue, qui passe aussi en Italie pour l'inventeur du piano, n'a rendu sa découverte publique qu'en 1718.

Le recueil des instrumens et machines approuvé par l'Académie des Sciences et publiée par cette société savante, en

1716, contient, sous les nos 172, 173 et 174, les plans gravés de trois *clavecins à maillets* de Marius, avec la description de ces instrumens. Ce facteur s'était déjà fait connaître en 1700 par des clavecins en trois pièces réunies par des charnières, qui pouvait se ployer pour être transportés en voyage. Dans ces clavecins à maillets, il fit preuve de plus d'invention et d'habileté; car il présenta trois instrumens, l'un dans la forme ordinaire du clavecin, l'autre avce le mécanisme au-dessus des cordes, et le troisième vestical. Le premier ne différait du clavicorde qu'en ce que chaque note de l'instrument était montée de trois cordes, et en ce que le maillet, dont le poids ramenait la touche à sa position après que les cordes avaient été frappées, étaient garnis de peau pour adoucir le son. Du reste, le maillet posé perpendiculairement sur la touche, était porté directement à la corde par cette même touche sans intermédiaire et sans échappement. Dans le second clavecin, il avait approché davantage du but en établissant les maillets de manière qu'il basculassent sur un étrier. De cette façon, ils étaient indépendans des touches, qui, les rencontrant dans leur course, les poussaient à la corde. Par cette méthode, le maillet retombait après avoir frappé la corde, bien que l'exécutant laissait le doigt sur la touche. Par différentes combinaisons, Marius avait rendu son mécanisme propre à être placé au-dessus et au-dessous des cordes. Enfin, son troisième clavecin à maillet était un clavecin vertical, dans lequel la touche portait une tringle armée du maillet directement sur la corde.

Ces inventions n'eurent point de succès en France, où l'habitude s'est souvent opposé au succès des choses nouvelles. Schrœter fut plus heureux; peu d'années après qu'il eut produit son piano, Silbermann le perfectionna et commença à

le mettre en vogue, et Jean-André Stein, d'Augsbourg, construisit un grand nombre de ces instrumens, dont la quantité de son argentine et légère fut très-goutée. Quant au piano de Cristofori, il ne parait pas que les italiens de cette époque en aient compris le mérite, car le clavecin continua d'être en usage en Italie comme en France.

(*La suite au numéro prochain.*)

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ALLEMAND.

L'ENLÈVEMENT DU SÉRAIL, *musique de Mozart.*

On croit généralement que Mozart écrivit *l'Enlèvement du Sérail* à l'âge de quatorze ans ; c'est une erreur qui a pris son origine dans ce fait constant qu'il composa son premier opéra à cet âge. Mais *l'Enlèvement du Sérail* n'est point le premier opéra de Mozart. Le 26 décembre 1770, il fit représenter à Milan un opéra sérieux intitulé : *Mitridate*, qui fut joué environ vingt-cinq fois de suite ; il n'avait pas encore quinze ans accomplis, étant né le 27 janvier 1756. L'année suivante il écrivit pour le même théâtre *Ascanio in Alba* ; en 1772, *il Sogno di Scipione*, à Salzbourg et *la Finta Giardiniera* ; en 1773, *Lucio Silla*, et enfin *il Re pastore*, en 1775, à Salzbourg. Tous ces ouvrages, écrits sur des librettis italiens, précédèrent *l'Enlèvement du Sérail.* Si on les examine attentivement, on est frappé du peu d'originalité des idées, et de la langueur du style qui n'est évidemment qu'une imitation de la manière de Hasse. Mozart, bien que remarquable par la précocité de ses talens, n'y était point encore entré dans la carrière de son génie : on conçoit à peine aujourd'hui que de pareilles compositions soient sorties de sa plume ; lui-même les méprisa plus tard, et aurait voulu les anéantir.

Ce ne fut qu'en 1782, à l'âge de vingt-six ans qu'il écrivit *l'Enlèvement du Sérail*. Là, il était dans le genre qui lui était propre; mais il ne faisait que l'apercevoir. Les chants, pleins de suavité, ont le caractère des mélodies de Mozart; l'instrumentation y offre les premières traces de cet intérêt que le compositeur sut jeter plus tard dans son orchestre; mais ces qualités nous semblent aujourd'hui n'y être que dans un ordre bien inférieur à ce qu'on remarque dans *Idoménée*, dans *la Flûte enchantée*, et surtout dans *Don Juan* et *le Mariage de Figaro*. On a dit que ce fut après la première représentation de *l'Enlèvement du Sérail* que l'empereur Joseph II dit à Mozart : *C'est trop beau pour nos oreilles ; il y a prodigieusement de notes dans cet ouvrage*, et que Mozart répondit : *Il y en a précisément autant qu'il en faut :* ce ne fut pas à l'occasion de cet opéra que Joseph II s'exprima ainsi, mais après avoir entendu *Don Juan*, qui fut représenté cinq ans après. Mozart, en parlant de *l'Enlèvement du Sérail*, lorsque son talent eut atteint tout son développement, disait que cet opéra sentait le jeune homme, et que s'il avait à le faire encore, il lui donnerait d'autres formes.

Toutefois, il ne faut pas juger aujourd'hui cet ouvrage sur l'impression qu'il fait sur nous. Accoutumés que nous sommes aux grands développemens que l'art a pris dans les productions suivantes de Mozart et de quelques-uns de ses successeurs, cette musique nous semble mesquine et peu digne de l'auteur de *Don Juan* et d'une multitude de chefs-d'œuvre ; mais il ne faut point oublier dans quel temps elle fut composée. Ce qui paraît vieux maintenant était nouveau alors ; car les amateurs de 1782 reprochaient à Mozart d'avoir trop de hardiesse. Il est impossible de juger sainement les productions d'un artiste, si on les sépare de l'histoire de l'art. Je me souviens qu'en 1801, une troupe d'opéra allemand, assez

médiocre, vint à Paris, et donna quelques représentations au théâtre de la Porte Saint-Martin. Le goût de la musique n'était pas alors aussi répandu qu'il l'a été depuis, et le pauvre entrepreneur en fut pour ses frais; mais le petit nombre d'amateurs qui assista aux représentations de *l'Enlèvement du Sérail* fut dans le délire du plaisir d'entendre la musique de cet opéra, qui paraissait alors forte et colorée. Il est donc évident qne c'est moins par défaut de mérite réel que cet opéra n'a produit, mardi dernier, qu'une faible impression sur les spectateurs, à la représentation au bénéfice de Haitzinger, que parce qu'on l'a comparé avec les productions plus fortes auxquelles nous sommes accoutumés.

La plupart des mélodies de *l'Enlèvement du sérail* sont douces et gracieuses; le petit air de Belmont, *Hier soll ich dich denn-schen*, le duo entre Osmin et Belmont, *Wer ein liebchen hat gefunden,* le petit air, *Durch zaertlichkeit und schmeicheln*, le rondeau *Welch wonne*, *wilche lust*, le duo comique *Vivat Bacchus*, et l'air de Belmont *Wenn der freude thrœnen fleissen* sont certainement des morceaux d'un goût exquis, où l'on reconnait l'inventeur de la musique moderne. Dans le quatuor qui termine le second acte, l'orchestre plein d'intérêt, indique déjà ce que Mozart devait faire lorsqu'il aurait approfondi toutes les conséquences de la manière nouvelle qu'il venait d'adopter. Le troisième acte, qu'on n'a point exécuté, renferme deux airs et un duo où il se trouve de grandes beautés. Au premier acte se trouve aussi un air d'*Osmin* que Génée n'a pu chanter, parce qu'il exige une voix de basse très-puissante dans le grave. Cet air fit autrefois fureur à Paris, lorsqu'il fut chanté par Elmelreich qui possédait la plus belle voix de basse-contre qu'on put entendre. Tout le rôle d'Osmin, qui est important dans l'ouvrage, est au-dessus de la portée de Génée, et n'a produit aucun effet.

Haitzinger a fort bien chanté le rôle de Belmont. Sa belle voix se déploie avec avantage dans ses larges cantilènes de Mozart. Mme Schrœder-Devrient avait réduit le rôle de Constance à de fort petites proportions, où son talent n'a pu se déployer. Au second acte se trouvent deux grands airs, l'un d'expression, l'autre de bravoure; elle a supprimé ce dernier, et je pense qu'elle a bien fait, car ce genre n'est pas celui auquel elle est destinée. Sa vocalisation un peu lourde n'est pas propre a exécuter avec succès des traits qui, d'ailleurs, sont écrits trop haut pour la plupart des voix de femmes.

Wieser a été fort plaisant dans le rôle du valet; il est fâcheux que cet acteur ne possède pas une voix de meilleur qualité. Il a de la chaleur, des intentions et sait animer la scène.

L'exécution générale de la pièce et la mise en scène ont été peu soignées. Par respect pour Mozart, il me semble qu'on aurait pu se donner un peu plus de peine pour représenter son ouvrage.

Une comédie, dans laquelle Mme Haintzinger a fait preuve d'un talent fort distingué, a suivi *l'Enlèvement du sérail* : elle a été généralement bien accueillie.

Le second acte de *Fidelio* terminait la représentation. Cet ouvrage produit chaque jours plus d'effet sur le public; toutefois il n'a pas encore compris les beautés de premier ordre qui se trouvent dans le duo entre *Fidelio et le geolier.* Le caractère sombre de ce morceau si bien senti pour la situation, la belle phrase mélancolique de *Fidelio*, et l'effet admirable de l'accompagnement des contre-basses, lui échappent toutours. Mais dans le trio suivant, dans la scène si pathétique où le gouverneur veut assassiner Florestan, et dans la finale magnifique qui termine l'ouvrage, le plus grand enthousiasme se manifeste toujours dans l'assemblée.

Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient développèrent de plus en plus leur talent dans cette belle production du génie de Beethoven. Mme Schrœder est au-dessus de tout éloge lorsqu'elle défend les jours de son époux. L'analogie du talent de cette grande actrice avec Mme Scio, qui joua autrefois le même rôle au théâtre Feydeau, est très remarquable.

FÉTIS.

— Le nouvel opéra de MM. Scribe et Auber, qui a pour titre : *la Bayadère amoureuse*, est en répétition au théâtre de l'Académie royale de Musique. La direction déploie la plus grande activité pour la mise en scène de cet ouvrage, dont on dit beaucoup de bien. Cet opéra est en deux actes, et appartient à ce qu'on nomme *opéras de genre*.

Suivant certains bruits, un autre ouvrage en cinq actes, des mêmes auteurs, serait mis en répétition immédiatement après celui-là ; mais cela est peu croyable, car nous savons positivement que l'administration a pris l'engagement formel de faire commencer les répétitions de *Robert-le-Diable*, opéra de M. Meyerbeer, le 1er août prochain.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La crise de l'Opéra-Comique, dont nous avons parlé dans notre dernière livraison, devient de plus en plus grave, et l'on ne saurait y apporter de trop prompts remèdes. Dimanche, lundi et mardi, tous les services ont été arrêtés, faute de paiemens, et le spectacle annoncé pour chacun de ces jours n'a pu être joué. Une bande posée sur l'affiche a renvoyé le petit nombre d'amateurs qui s'étaient acheminés vers le théâtre. Par une convention expresse de l'acte passé entre M. Ducis, directeur de l'Opéra-Comique, et les propriétaires de la salle, le *relâche*, pendant trois soirées consécutives, doit transporter le privilège au bénifice de ces derniers. M. Ducis est donc dépossédé de fait, mais sa faillite n'étant point déclarée, les engagemens des acteurs, des choristes, des musiciens de l'orchestre et des divers employés du théâtre ne sont point rompus. Dans cet état de choses, quel parti prendra-t-on de part et d'autre? Voilà ce qui occupe en ce moment tous les intéressés, sans que l'on ait pu jusqu'ici rien arrêter de positif ni de raisonnable.

Quelques journaux ont annoncé que l'intendant de la maison du Roi ferait administrer le théâtre pour son compte; nous pouvons affirmer qu'il n'en sera rien, et que l'idée de faire du Roi un directeur de spectacle n'entre nullement dans la tête de M. le baron de la Bouillerie. D'autres ont dit que les actionnaires de la nouvelle salle, profitant du bénéfice du privilége qui leur est concédé, nommeraient un directeur qui gérerait en son nom. Cette assertion n'est pas plus fondée. Ces mêmes actionnaires se sont assemblés mardi (15 juin), et ont décidé qu'ils ne se hasarderaient point dans une entreprise périlleuse, et qu'ils se réserveraient seulement le droit de concéder le privilége à l'entrepreneur qui

leur semblerait offrir le plus de garanties, de solidité et de bonne gestion. Mais dans l'intérêt commun, et pour ne pas laisser disperser le personnel de l'Opéra-Comique, les actionnaires ont introduit un référé par devant M. le président du tribunal civil, à l'effet d'obtenir l'autorisation de nommer une administration provisoire, qui ferait continuer les représentations jusqu'à ce que le sort de l'Opéra-Comique fût fixé définitivement.

Selon toute probabilité, l'entreprise de ce spectable sera dévolue à M. Boursault, ancien entrepreneur des jeux, acquéreur primitif de la salle Ventadour, et possesseur d'actions de cette salle pour une somme de 1,500,000 francs. M. Guilbert de Pixérécourt, qui a dirigé l'Opéra-Comique pour le compte de l'ancienne société pendant trois ans, serait nommé par lui directeur, avec un pouvoir absolu, sauf l'obligation de rendre compte de la partie financière. Si ce projet se réalisait, on pourrait croire au retour de la prospérité de l'Opéra-Comique. La fortune considérable de M. Boursault, les talens administratifs de M. de Pixérécourt, contre lesquels il n'y a jamais eu de reclamation, de la part même de ceux qui ont eu à se plaindre de lui par des motifs particuliers, et les concessions qui seront faites vraisemblablement par l'intendance générale de la maison du Roi, assureraient la régularité des services, et donneraient aux artistes, aux fournisseurs et au public des garanties suffisantes de stabilité et de solidité.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin. Spontini ayant obtenu du roi un congé de quelques mois pour se rendre à Paris, a reçu des artistes de la musique du roi et des membres du théâtre royal placé sous sa direction, des témoignages d'estime et d'attachement. Une fête lui fut donnée à Tivoli; on y exécuta plusieurs morceaux de ses opéras qui avaient été arrangés pour des instrumens à vent. Le lendemain, le baron de Lichteinstein et le maître de chapelle Schneider conduisirent Spontini au milieu des chanteurs de la chapelle du roi, auxquels s'étaient joints les chanteurs et les choristes du théâtre royal. Des fleurs lui furent présentées de toutes parts; l'excellent chanteur Bader exécuta un air de *Nurmahal* (opéra de Spontini), et des fanfares accompagnées d'acclamations de tous les assistans terminèrent cette séance. Tous les journaux de Berlin sont remplis de détails et de réflexions à ce sujet; nous croyons devoir mettre sous les yeux de nos lecteurs un article que nous tirons de l'un d'eux, *Der Freymüthige* (l'Ingénu). Voici comme s'exprime le journaliste allemand :

« L'espace de dix années est une partie importante de la vie humaine. A combien de réflexions ne donne-t-il pas lieu chez tout homme, et à plus forte raison chez un artiste! Il y a dix ans (le 28 mai 1830) que le célèbre compositeur de *la Vestale* et de *Fernand Cortès* arriva à Berlin. On l'avait

engagé à quitter une position brillante qu'il occupait à Paris; il la sacrifia ainsi que les plus heureuses relations de famille, non par amour pour la gloire, car celle-ci était déjà sa propriété, mais parce qu'il croyait pouvoir être, en Allemagne, utile à l'art musical. Dans les œuvres de Bach, de Gluck et de Mozart, il avait reconnu la profondeur du peuple allemand; il semblait que chez nous son plus beau cercle d'activité allait s'ouvrir : il ne se doutait pas que précisément ici il aurait à combattre des ennemis sans nombre.

» D'abord, il eut contre lui la circonstance, que lui, étranger, fut proposé, en Prusse, en concurrence avec un compositeur allemand estimé, et lui fut préféré. L'enthousiasme avec lequel on applaudit l'opéra immortel d'*Olympie* donna encore plus d'ardeur à l'envie, et chaque triomphe nouveau de Spontini ne faisait qu'augmenter le mécontentement de ses adversaires. Trop faibles pour agir ouvertement contre lui, ils essayèrent de lui nuire par des pratiques adroites et de sourdes menées; mais inébranlable, et avec l'égalité d'âme qui caractérise le philosophe, il regarda en pitié et en souriant ces enfantillages, et, secondé par la grandeur et la force de son génie, il poursuivit le but auquel il se sentait appelé.

» Dans le cercle étendu de son activité, et en raison des obligations multipliées de son emploi, il a plus fait pendant le cours de dix années qui viennent de s'écouler que durant tout le reste de sa vie active. Ici, ses sublimes conceptions enfantèrent trois grands opéras immortels, *Nurmahal*, *Alcidor* et *Agnès de Hohenstaufen*, chacun d'eux très-supérieur à ses ouvrages précédens. Ici, il retoucha *Cortès* et *Olympie*, et donna à ces ouvrages le plus haut degré de perfection. Ici, sans parler d'une foule de petites compositions, ici, se fit sa marche solennelle, son chant du peuple

(Chant national) et sa sublime cantate *Salvum fac regem !* Nous devons dire aussi que c'est lui qui a annobli le goût musical de notre capitale et de tout le pays, et qui nous a rendus habiles dans l'expression dramatique de la musique. Son chant national, sa cantate, sa marche solennelle, entraînent comme un torrent les esprits et les cœurs, les embrâsent de l'amour sacré de la patrie, et inspirent à tout Prussien l'enthousiasme pour son roi. Il a élevé la chapelle de Berlin au premier rang parmi celles de l'Europe, et l'Opéra a acquis sous sa direction un degré de perfection dont nous ne nous serions jamais doutés. Tout étranger qui vient de pays éloignés convient avec admiration qu'il n'a jamais vu ni entendu quelque chose de pareil au grand Opéra créé par Spontini. L'orchestre est composé de virtuoses du premier rang, qu'il a su attirer ici à force de soins et de peines. Qui a fait de notre Bader le premier chanteur dramatique de l'Allemagne ? Dans l'école de qui les cantatrices Milder, Schutz, Seidler, de Schœtzel, sont-elles parvenues à un si haut degré de perfection, si tout cela n'est dû à Spontini ? Artiste, il a toujours été utile ; homme, il s'est toujours montré bienfaisant. L'établissement d'un fonds au profit des membres du théâtre qui ont besoin de secours est son ouvrage ; depuis plusieurs années, il a consacré à cet objet toute la recette du concert annuel qui lui revenait de droit, en vertu d'un contrat passé avec lui à ce sujet. Enfin, il s'est montré le père et le protecteur de tous ceux qui lui sont subordonnés. C'est avec orgueil que nous pouvons dire : *Spontini nous appartient.* Le véritable artiste est citoyen de l'univers, et le préjugé de nation, qui cherche à déprécier tout ce qui n'est pas indigène, ce préjugé est bien déplorable. Pareille *nationalité* (si j'ose me servir de ce terme), en fait d'art, ne produira jamais rien de bon. Dieu nous conserve encore long-temps un maître si

digne d'estime reçu au nombre de nos concitoyens, et dont la présence est si favorable aux arts de notre patrie! »

X.

NAPLES. *Il Nuovo Pourceaugnac*, musique de Donizetti, *qui n'est point nouvelle*, dit un journaliste italien, vient d'être représenté avec quelque succès au théâtre *del Fondo*. Marietta et Antoine Tamburini ont été rappelés sur la scène. Ce dernier s'est fait surtout vivement applaudir dans un air en dialecte napolitain, qui avait été composé autrefois pour Lablache.

Des tracasseries sans nombre ont été suscitées à M. Despréaux, pensionnaire du roi de France, qui était engagé à écrire un opéra pour le même théâtre; il a été forcé de renoncer à faire représenter son opéra, par suite de ces tracasseries, et de retourner à Rome.

PAVIE. *Il Tenente e il Colonnello*, opéra nouveau, paroles de Regli, musique de Moretti, a été joué en dernier lieu sur le théâtre de cette ville. Le sujet de cette pièce est tiré d'une comédie de Kotzebuë. Le rédacteur de *la Minerva Ticinese* assure que le maestro Moretti a écrit une musique très-brillante et pleine de vie (*musica brillantissima piena di vita*), et dit qu'il a été rappelé plusieurs fois sur la scène en témoignage du plaisir que son ouvrage a fait au public; néanmoins, il avoue que cette musique contient beaucoup de réminiscences. Il est assez difficile de comprendre comment de la musique de réminiscences est pleine de vie; mais les journalistes italiens n'y regardent pas de si près pour donner des éloges.

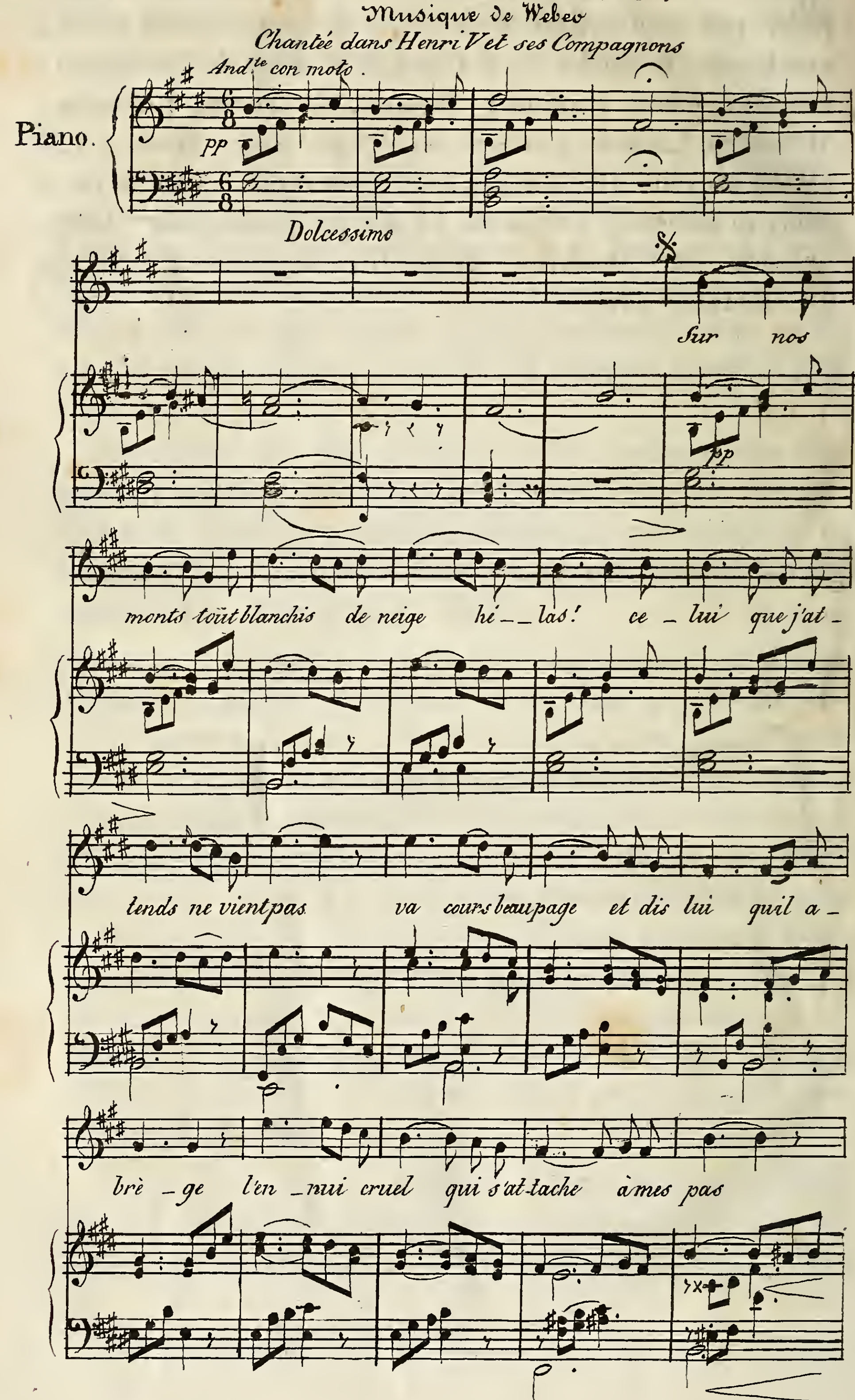
LONDRES. Le 23 mai, Lablache a paru pour la première fois sur la scène de l'Opéra, dans une représentation au bénéfice de Donzelli. L'ouvrage qui avait été choisi pour cette

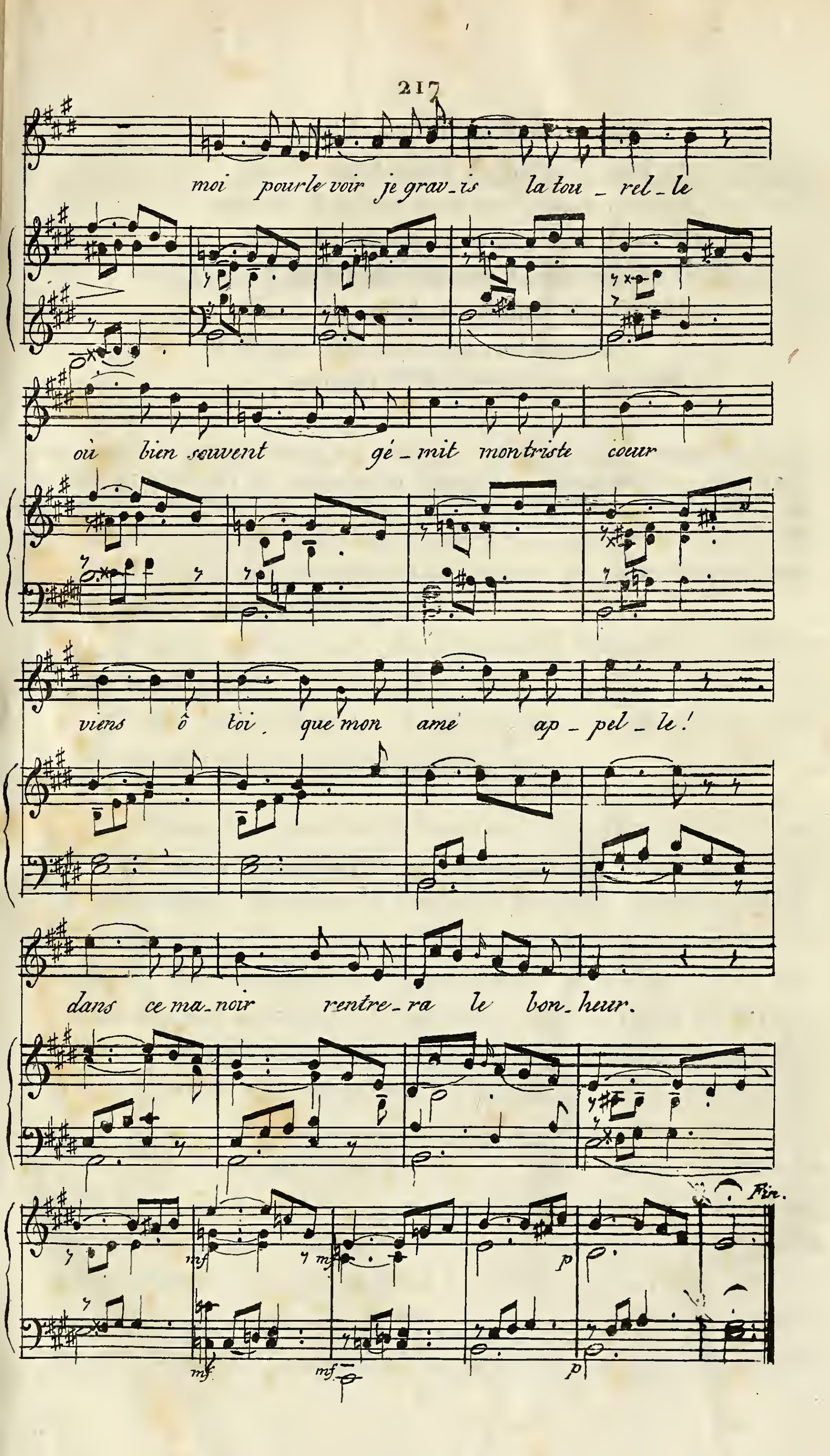
représentation était *le Mariage secret* de Cimarosa. On peut juger par la distribution des rôles si l'exécution a dû être excellente. Lablache était chargé de celui de Geronimo ; Donzelli jouait Paolino ; Santini, le comte Robinson ; Mme Meric Lalande, Caroline, et Mme Malibran, la tante. Lablache a excité un enthousiasme général par la beauté de sa voix, sa méthode excellente et son jeu parfait ; Mme Meric Lalande, Mme Malibran, Donzelli et Santini ont complété un ensemble parfait.

BALLADE D'OBERON.

Musique de Weber

Chantée dans Henri V et ses Compagnons




moi pour le voir je grav_is la tou_rel_le
où bien souvent gé_mit mon triste cœur
viens ô toi, que mon ame ap_pel_le!
dans ce ma_noir rentre_ra le bon_heur.
mf
mf
p
Fin.

Mais la nuit sur le clan s'abaisse :
Au loin, j'entends le faible bruit du cor.
Le lac est pur ; mes yeux pleins de tristesse
Brillent de pleurs en parcourant le bord.
D'un chevalier la cuirasse étincelle :
Ah ! c'est la sienne... oublions ma douleur...
Viens, ô toi, que mon âme appelle !
Dans ce manoir rentrera le bonheur (1).

(1) On trouve cette ballade, ainsi que lss autres morceaux d'*Oberon*, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Grosse Passions musik, dem évangilium Matthæi von Johan Sebastian Bach (Grande musique de la Passion, d'après l'évangile de Saint-Mathieu, par Jean-Sébastien Bach), gravée pour la première fois en grande partition et en partition pour le piano.

Berlin, 1830, chez Schlesinger, libraire et éditeur de musique.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97.

Le génie a toujours de quoi surprendre, son histoire ne se compose que de prodiges inexplicables; il confond toutes les prévisions, devance le temps et devine ce que la médiocrité est forcée d'apprendre. Voici une preuve nouvelle de la force de ses conceptions; disons plus, voici l'un de ses miracles les plus éclatans. Un homme, qui n'a passé sa vie que dans de petites résidences d'Allemagne; qui n'a voyagé que pour entendre des organistes, espérant toujours trouver des modèles, et ne rencontrant rien qui ne fût au-dessous de lui; qui ne fit rien pour la fortune et vécut heureux dans la médiocrité; qui eut de nombreux enfans, dont l'éducation musicale occupa une partie de sa vie; qui remplit pendant près quarante des places dont les devoirs minutieux consumaient la plus grande partie de son temps; cet homme, dis-je, dans une position si peu favorable au développement

de son talent, seul, sans maître et sans guide, fut non-seulement l'organiste et le claveciniste le plus habile qui ait existé et qui existera peut-être jamais, mais par une faible portion de ses compositions instrumentales, il parvint à exciter l'enthousiasme, la vénération de toute l'Europe, et à se placer au premier rang des musiciens dont s'honore l'Allemagne. Est-il besoin d'ajouter son nom à ce portrait, et de dire que cet homme fut Jean-Sébastien Bach? Non, non; chacun l'a reconnu; car lui seul a fait de pareils prodiges.

J'ai dit qu'une faible partie de ses compositions instrumentales a suffi pour fonder son immense réputation; et cela n'est que trop vrai, car le plus grand nombre de ses ouvrages pour l'orgue, ses concertos pour un, deux, trois et quatre clavecins avec orchestre, et mille autres productions dont le catalogue seul a de quoi causer l'étonnement, sont encore enfouis dans les cabinets de quelques curieux. Mais que sont ces mêmes ouvrages en comparaison de toutes les autres productions enfantées par le génie de Bach dans le genre de la musique d'église, dans l'oratorio, la cantate, et même dans le style dramatique? Quatre années complètes de musique d'église pour toutes les fêtes et les dimanches de l'année; une immense quantité de messes, de motets, d'hymnes, de cantiques, de *magnificat*, de cantates sacrées et profanes, des oratorios, plusieurs passions et mille autres choses qu'il serait trop long de détailler, sont sortis de sa plume; et cependant, ni l'amour des richesses, car il ne tira jamais un son de ses ouvrages, ni le désir de la renommée, car il ne travailla que pour lui, et n'entendit point exécuter ses chefs-d'œuvre, aucune des considérations qui guident les artistes dans leurs travaux ne furent le véhicule des siens. Toutes ses compositions passèrent après sa mort dans les bibliothèques de Saint-Thomas de Leipsick, des enfans-trouvés de Berlin, et dans quelques cabinets particuliers, où elles sont restées enfouies

pendant près de quatre-vingts ans. Une messe latine sans *credo*, une messe allemande à deux chœurs, deux *magnificat*, et quelques hymnes avaient été seuls publiés depuis vingt-cinq ans, lorsque tout à coup l'on découvrit une messe à deux chœurs avec orchestre (en *si* mineur), et la grande musique de la passion, dont les beautés saisirent d'admiration tous ceux qui eurent le bonheur de les entendre, et démontrèrent que le grand homme auquel on doit ces ouvrages n'est point encore connu. Grace aux soins d'un amateur d'un talent distingué (M. Félix Mendelsohn-Bartoldy), ces belles compositions ont été exécutées à Berlin avec un succcès immense, et la partition de la passion a été publiée. Des exemplaires viennent de parvenir à Paris. D'après les expressions admiratives dont les journaux de l'Allemagne ont été remplis sur cette composition, et les conversations de quelqnes artistes de mérite, je m'attendais à y trouver de grandes beautés, mais dans le style de Bach, c'est-à-dire dans le style fugué; combien je me trompais! Je l'avoue, je reste confondu à la vue de cette merveilleuse conception. Non-seulement deux chœurs et deux orchestres y sont traités dans quelques morceaux avec une facilité admirable; mais tout l'ouvrage est conçu de la manière la plus neuve et la plus dramatique; mais les airs sont empreints d'un caractère de grandeur et de mélancolie qui saisit l'imagination; mais le récitatif est digne du génie de Gluck, que Bach a précédé d'un demi-siècle; mais l'instrumentation est remplie d'effets neufs et piquans, dont nos compositeurs les plus renommés feraient aujourd'hui leur gloire et leur profit. Tout cela a été inventé par un homme qui eut à peine occasion d'entendre un orchestre dans sa vie!

Il me faudra plusieurs articles pour donner une faible idée de cet ouvrage à mes lecteurs.

Fétis.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Un volume ayant pour titre : *Curiosités historiques de la Musique, complément nécessaire de la Musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, directeur de la *Revue Musicale*, sera mis en vente le 20 de ce mois, à la librairie de MM. Janet et Cotelle, libraires, rue St.-André-des-Arts, n° 55. Un vol. in-8°. Prix : 7 fr. 50 c. Nous croyons que le succès éclatant de *la Musique mise à la portée de tout le monde* (1) est d'un heureux augure pour ce volume, qui n'exige de la part du lecteur aucunes connaissances préliminaires de la partie technique de la musique.

— Nous renouvelons l'invitation que nous avons faite à tous les artistes qui ont publié quelque ouvrage relatif à la musique, de faire parvenir (franc de port) au bureau de la *Revue Musicale*, rue Bleue, n° 18, tous les renseignemens qu'ils pourront fournir sur leur personne et leurs travaux, pour la confection de leurs articles dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* que M. Fétis a composé, et qu'il vient de mettre sous presse.

— M. Favolle, auteur du *Dictionnaire des Musiciens*, et d'une *Histoire du Violon* dont la première livraison a paru en 1810, va publier un ouvrage raisonné sur la musique intitulé : *Paganini et Bériot*, ou *Avis aux Jeunes Artistes qui se destinent à l'enseignement du violon.*

(1) Un vol. in-8°. Prix : 7 fr. 50 c.
Paris, Alex. Mesnier, place de la Bourse.

BULLETIN D'ANNONCES.

Saffo, eroide, per musica dedicata alla nobil donna signora Guiseppina Hermoloff dals conte di Sorgo. Prix : 4 fr. 50 c.

Cours des valeurs musicales, ou Méthode pour apprendre à jouer en mesure en très-peu de temps, par J.-B. Bernard, violon principal du théâtre royal de Dublin. — 9 fr.

Nous avons rendu compte d'une machine ingénieuse inventée par M. Bernard pour démontrer la division rigoureuse des temps de la mesure. L'ouvrage que nous annonçons est composé dans le même but, et paraît devoir donner d'heureux résultats.

Il Pirata, opera seria, musica del maestra V. Bellini, ridotta per il piano solo dal signore Gasse. — 15 fr.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

Mes seules Amours, romance dédiée à M. Ad. Nourrit, musique de Th. Bayle. Prix : 2 fr.

Paris, J. Pleyel, boulevard Montmartre, n. 2.

M'appare mai sempre, cavatina per basso, nell' esule di Roma de Donizetti. Prix : 3 fr.

Variations brillantes pour la harpe, dans le style tyrolien, par Bochsa. — — 3 fr 75 c.

Deuxième *Quadrille* à quatre mains, sur les motifs de Matilde di Sabran. — — 3 fr. 75 c.

Oh quante mai, troisième terzettino da Camera, par Carlini S. C. — 3 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Mélange, pour piano et violon, sur les motifs du Pirate et de l'Étrangère, de Bellini, par Lagoanère. Prix : 6 fr.

Nocturne, pour piano et violon, sur les thêmes favoris de Mathilde de Sabran, par Lagoanère. — 6 fr.

On est si méchant au village, , thême de A. Romagnesi, varié pour le violon, per Lagoanère. — 6 fr.

L'Écho des Salons ou Choix des plus jolis airs, de A. Romagnesi, Amédée de Beauplan, Bossini, Weber, etc., arrangés pour violon seul, par Lagoanère. — 4 fr. 50 c.

Les mêmes, arrangés pour flûte seule, Camus. — 4 fr. 50 c.

Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Le Bouquet de romarin, air varié pour le piano, composé et dédié à madame la comtesse Félicité de Châteaugiron, par Mme la comtesse Louise de Caumont. OEuvre 1er. Prix : 4 fr. 50 c.

Thême avec Variations pour le piano, composé par Mme la comtesse Louise de Caumont. OEuvre 2 — 4 fr. 50 c.

Trois grands Préludes pour le piano, composés et dédiés à Mme de Montgeroult par la comtesse Louise de Caumont. OEuvre 3. — 7 fr. 50 c.

Ces compositions, dans lesquelles on remarqne un style élégant, et même de la force harmonique, se trouvent :

A Paris, chez Richault, boulevart Poissonnière, n. 16.

Et à Versailles, chez Émile Pfeiffer.

(26 juin 1830.)

ESQUISSE

DE L'HISTOIRE DU PIANO ET DES PIANISTES.

(IIIe Article (1).

J'ai dit dans l'article précédent quels furent les inventeurs du clavecin à marteaux, auquel on donna par la suite le nom de *forté-piano*, pour indiquer la faculté d'exprimer les nuances de la force et de la douceur des sons que possède cet instrument, faculté dont on a vu que le clavecin était dépourvu. Ainsi que je l'ai dit, la découverte de ces inventeurs fut d'abord froidement accueillie du public; on n'en comprenait pas toutes les ressources, et le toucher des nouveaux instrumens exigeait plus de délicatesse que celui du clavecin; en un mot, il fallait que les musiciens et les amateurs changeassent leurs habitudes, et cela suffit pour arrêter le succès du *forté-piano*. La France, qui pouvait réclamer la priorité de l'invention, fut des dernières nations à s'en servir; l'histoire des sciences, des arts et des métiers offre dans ce pays beaucoup, de traits d'une

(1) Voyez la *Revue Musicale*, tom. VIII, pages 170-177, et pages 193-203.

indifférence semblable. Les travaux de Schrœter furent mieux appréciés des Allemands : en perfectionnant leurs résultats, Silbermann les rendit populaires. Ce n'est pas que Silbermann, ni Spaett, son premier imitateur, eussent des principes raisonnés pour la fabrication de leurs instrumens; des préjugés, qu'on trouverait aujourd'hui fort ridicules, composaient une partie de leur théorie. Stein, d'Augsbourg, qui eut plus d'habileté en quelques parties, était lui-même fort éloigné des vrais principes de la fabrication des pianos. Mozart a fait connaître dans ses lettres les procédés dont Stein se servait pour donner de la solidité à ses tables d'harmonie : ils sont curieux et méritent d'être rapportés. Lorsqu'il avait terminé une table, il l'exposait à l'air, à la pluie, au soleil, à la neige, en un mot, à toutes les variations de l'athmosphère, afin qu'elle se fendit; alors, au moyen de languettes qu'il introduisait dans les crevasses, et qu'il collait solidement, il croyait avoir donné à sa table toute la perfection désirable. Il y a loin de là à la théorie de M. Savart sur la continuité des ondes sonores; mais il fallait qu'il en fût de la construction des pianos comme de toute autre chose; c'est-à-dire qu'on commençât par des tâtonnemens et des erreurs avant d'arriver à des principes fixes et à la vérité.

Le mécanisme ne fut pas d'abord mieux conçu que la fabrication des tables d'harmonie; car il ne consistait qu'en une *pilote* attachée verticalement à la touche, laquelle poussait à la corde un marteau court et léger, suspendu par une charnière en peau, et guidé par une tige mince qui passait par son centre. Stein découvrit un meilleur procédé lorsqu'il imagina *l'échappement simple*, qui a conservé le nom de *mécanisme allemand*, et dont on se sert encore dans la plupart des pianos qui se fabriquent à Vienne. Dans ce mé-



canisme, qui a le double avantage d'être d'une grande légèreté et peu dispendieux; le marteau retombe aussitôt que la pilote de la touche a décrit sa courbe elliptique, et laisse les cordes vibrer en liberté, bien que le doigt reste sur la touche. Avec des cordes minces comme celles dont on se servait pour les premiers pianos, ce mécanisme était non-seulement suffisant: il était le meilleur qu'on pût imaginer.

De l'Allemagne, les pianos passèrent en Angleterre et y reçurent quelques améliorations partielles. Zumpf, facteur allemand, qui s'était établi à Londres, donna surtout plus de fini aux détails de la construction; et telle fut la réputation dont jouirent ses instrumens, qu'ils étaient recherchés dans toute l'Europe. A cette époque, les meilleurs pianos-forté n'avaient que cinq octaves d'étendue, n'étaient montés qu'à deux cordes, et au lieu de pédales, deux ressorts en fer ornés de boutons de cuivre, se trouvaient dans la boîte du côté de la basse pour lever les étouffoirs ou pour imiter, tant bien que mal, le jeu de harpe. Il fallait alors que l'exécutant se servît de la main gauche pour faire mouvoir ces ressorts, et conséquemment qu'il abandonnât momentanément le clavier. Plus tard, on fit agir ces ressorts par des boutons qui étaient placés sous les genoux.

Dès 1740, Silbermann et Spaett avaient déjà répandu bon nombre de pianos en Allemagne, et les clavecinistes s'étaient hâtés d'adopter ces instrumens qui leur fournissaient les moyens de donner à leur exécution plus de délicatesse et de légèreté que le clavecin. Jean-Sébastien Bach fut un des premiers artistes qui jouèrent du piano, et qui le mirent en vogue; mais ce fut son fils, Charles-Philippe-Emmanuel, qui contribua le plus au succès de cet instrument par son jeu élégant et gracieux, et par ses charmantes compositions. Les sonates, les concertos et les fantaisies que cet excellent mu-

sicien a publiés, ne sont point chargés de difficultés excessives ; la plupart de nos pianistes considéreraient aujourd'hui comme des enfantillages les traits répandus dans cette musique : mais il n'en est pas moins vrai que l'objet essentiel de l'art y est mieux senti que dans la multitude de notes dont la musique de piano est maintenant surchargée. Au reste on conçoit que la première école de piano n'a pas dû considérer la difficulté vaincue comme le but de la musique, et que la marche ascendante des tours de force d'exécution est le résultat du besoin de se distinguer que les artistes ont éprouvé, à mesure que l'habileté est devenu plus grande.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach eut pour imitateurs, dans l'école allemande, Binder, Hunger, Kleinknecht, Falkenhagen, Seifferth, Schaffrach, Zach, Schwanenberg, Hofmann et Kirsten. Tous ces noms sont maintenant oubliés comme ceux des imitateurs en tout genre ; toutefois leurs travaux n'ont pas été inutiles pour répandre le goût de la musique de piano, ni pour les progrès de cet instrument. Le plus habile de tous ces pianistes, après le chef de l'école, fut Kleinknecht ; son talent d'exécution passait, vers 1760, pour très-remarquable. Haydn et Mozart vinrent ensuite donner une nouvelle impulsion à la musique instrumentale et particulièrement au piano. Le premier ne se fit jamais distinguer par une grande habileté de mécanisme ; mais sa musique eut la plus heureuse influence sur les progrès de l'art. Toutes ses sonates étaient d'un genre neuf, léger, élégant et gracieux. Les éditeurs allemands, français et anglais, en multipliant ces ouvrages, épurèrent le goût qui avait encore quelque lourdeur en Allemagne et qui était niais en France. Ce fut dans cette musique qu'on aperçut pour la première fois, une idée principale développée dans tout le cours d'un morceau sans pédantisme scolastique, et sans nuire au charme des détails. Mozart, qui fut au rang des

plus habiles pianistes de son temps, fit pour la musique de piano ce qu'il a fait pour toutes les parties de son art; c'est dire assez qu'il hâta prodigieusement ses progrès, et qu'il atteignit même, en quelques parties, une perfection qui ne pourra être surpassée. Son doigté n'est point correct; on voit que le sentiment harmonique l'entraîne et lui fait négliger la régularité du mécanisme; mais ses traits sont neufs comme ses mélodies, et ont un cachet d'individualité auquel on ne peut se méprendre.

De tous les artistes qui ont contribué à perfectionner l'art de jouer du piano, Clémenti est celui qui a eu le plus d'influence sur ses progrès. Doué du génie le plus heureux, d'une agilité remarquable dans les doigts, et d'un esprit méthodique et réfléchi, ce grand artiste comprit la nécessité de ramener à des règles fixes et invariables le mécanisme du doigté et l'art de tirer le son de l'instrument. Sans nuire à sa brillante imagination, ces deux parties importantes de son art devinrent l'objet de ses études, et le résultat fut l'organisation la plus parfaite de l'articulation des doigts qu'il soit possible d'imaginer. L'école de Clémenti est considérée par les pianistes les plus habiles comme la meilleure de toutes celles qui ont été fondées. Quelles que soient les métamorphoses réservées à la musique de piano, quelles que puissent être les fantaisies de la mode dans le choix des traits et des difficultés, il faudra toujours apprendre à tirer d'un instrument le son le meilleur qu'il puisse produire, à lui donner de la force sans dureté, du moelleux sans mollesse, de l'éclat sans sécheresse; il faudra que tous les doigts, également aptes à se mouvoir avec rapidité, aient à la fois de la force et de la souplesse; que le poignet et l'avant-bras restent dans l'inertie, au lieu de prêter aux doigts le dangereux secours d'une énergie factice; enfin, il sera nécessaire de combiner le doigté de telle sorte que le passage du pouce sous les autres

doigts, ce grand écueil d'une exécution égale et libre, se fasse le moins souvent possible. Or, tout cela a été prévu, réglé par Clémenti et mis en pratique par lui et ses éléves. Tels sont les avantages de sa méthode qu'à l'âge de quatre-vingts ans, ce grands artiste excite encore l'admiration des plus habiles, dans les occasions rares où il se fait entendre.

Les compositions de Clémenti n'ont pas eu moins d'influence sur la direction que la musique de piano a prise depuis 1770, principalement en France, en Italie et en Angleterre. Plus spirituelles que passionnées, plus pures que savantes, plus élégantes que fortes, ses sonates ont servi de type au genre brillant et sage des œuvres de Dussek, de Cramer, de Hullmandel, sauf les modifications que le génie de ces artistes y a introduites. On peut dire que depuis Clémenti, la musique de piano s'est partagée, comme l'art de jouer de cet instrument, en deux grandes écoles distinctes; la première est celle de Bach, où domine un caractère mélancolique et passionné, et un besoin d'harmonie pleine, peu compatible avec la régularité du doigté; l'autre, dont Clémenti est le chef, se distingue par sa tendance vers la mélodie, par des traits brillants destinés à mettre en évidence l'habileté des exécutans, et par le mécanisme le plns propre à atteindre ce but. Les écoles de Mozart et de Beethoven ne sont que des modifications de celles de Bach, comme les styles de Dussek et de Cramer sont des analogues de celui de Clémenti.

Ce serait une erreur de conclure de ce que je viens de dire que Dussek et Cramer ne furent que des imitateurs. Tous deux eurent leur génie; mais, comme les artistes les mieux organisés, ils ressentirent l'influence du temps où ils vécurent, de leur éducation musicale et des impressions de leur jeunesse. Naturellement porté aux pensées élevées, livré de bonne heure aux séductions et aux plaisirs du grand

monde; Dussek a mis dans sa musique une certaine noblesse qui dénote son caractère et un charme où se peigne les penchans de son cœur. Son harmonie n'est pas d'une correction irréprochable, mais elle a toujours de l'effet; sa manière est moins spirituelle que celle de Clémenti; mais elle est plus pénétrante. L'analogie de son jeu avec le caractère de ses compositions était frappant. Tout y était séduisant; tout y indiquait à la fois le musicien né et l'homme de bonne compagnie.

Avec un peu moins d'enthousiasme, Cramer avait dans sa jeunesse plus de pureté, nne élégance remarquable, et des mélodies heureuses. Un plan sage et bien conduit se fait apercevoir dans toutes ses compositions, et les difficultés s'y lient en général d'une manière heureuse avec le caractère de la mélodie. Le jeu le plus délicat, le plus correct et le plus gracieux se faisait remarquer dans son exécution; aujourd'hui même, bien que ses doigts n'aient plus la même agilité, il est encore admirable dans l'adagio.

Un homme qui n'a point eu de maître, qui n'a point formé d'élèves, qui s'est placé en-dehors de toutes les écoles par le caractère de ses compositions comme par la nature de son jeu, s'est fait une réputation brillante et méritée, vers la fin du dix-huitième siècle: cet homme fut Steibelt. Chez lui l'organisation du compositeur eut beaucoup d'influence sur l'édncation du pianiste. Cet organisation le portait à des expansions fougueuses qui s'accordaient mal avec les combinaisons régulières du doigté. Le besoin de satisfaire ses inspirations l'emportait sur le soin de la correction de son jeu; son adresse merveilleuse parvenait d'ailleurs à vaincre des difficultés dont il n'aurait pu démontrer rigoureusement la possibilité d'exécution. Prolixe et diffus dans ses ouvrages, répétant sans cesse les mêmes traits, il passait toutes les

bornes dans l'étendue de ses morceaux ; mais une chaleur véritable, une verve passionnée, une heureuse fécondité de mélodies touchantes, un style tout individuel, enfin, ont assuré à ses ouvrages une vogue qu'ils n'auraient pas perdu sitôt, malgré les défauts que je leur ai reprochés, si les incorrections du doigté qui en rendaient l'exécution fort difficile et d'un succès incertain ne les avait fait abandonner. J'ai dit que son habileté triomphait de ces difficultés, la même chaleur se faisait remarquer et dans son jeu et dans sa musique. Il y joignait de plus un charme d'expression irrésistible, quoiqu'il ne tirât qu'un son médiocre de l'instrument. Il ne fit point tout ce qu'il pouvait faire, et ne remplit pas toute la mission qui lui avait été léguée par la nature : des passions mal dirigées le jetèrent dans des erreurs graves, qui finirent par l'isoler du monde dont il aurait dû être l'ornement, et nuisirent beaucoup au développement de ses talens.

L'obligation de parler à la fois et des progrès du piano et de ceux des pianistes, pour montrer l'influence réciproque que les uns ont eu sur les autres, m'a entraîné à faire voir les conséquences de la formation des écoles modernes ; il est nécessaire que je fasse maintenant un pas en arrière pour indiquer d'heureuses améliorations qui ont été successivement introduites dans la construction des instrumens.

Jusqu'en 1779, la France avait été tributataire de l'Allemagne et de l'Angleterre pour les pianos : tous ceux qui se trouvaient à Paris avant cet époque étaient tirés des fabriques d'Augsbourg ou de Londres. MM. Erard frères voulurent affranchir leur patrie de cette dépendance et fabriquèrent de petits pianos à cinq octaves et à deux pédales dont la qualité de son argentine et la perfection du mécanisme étaient très remarquables pour le temps. Mais bien que le son de ces instrumens eut de l'éclat, il n'avait qu'une

portée fort courte, et n'était pas susceptible de beaucoup de variété, 1°. parce que les cordes étaient grêles; 2°. parce que la courbe du chevalet ne permettait pas de leur donner une longuer suffisante; 3°. parce que la table était trop exiguë pour fournir à des vibrations énergiques; 4°. et enfin, parce que les leviers des marteaux étaient trop courts pour attaquer les cordes avec force sans qu'il fût nécessaire de frapper les touches avec rudesse. On fut longtemps avant de s'apercevoir de ces défauts, plus longtemps encore avant qu'on eût trouvé les moyens d'y remédier. Je dirai dans un prochain et dernier article comment on y parvint enfin, et comment on a porté le piano à un état d'amélioration qu'on peut considérer comme la perfection, relativement à ce qu'il était autrefois.

Fétis.

EXAMEN DE CETTE QUESTION :

« SI DE LONGUES ÉTUDES EN MUSIQUE NE REFROIDISSENT PAS » L'IMAGINATION ? »

Diverses interpellations m'ont été faites concernant l'utilité du savoir pour le musicien : j'y ai répondu en exposant les motifs qui me portent à croire que ce savoir est indispensable ; mais il ne peut s'acquérir que par de longues études. Dix années, par exemple, ne sont pas un terme trop long pour apprendre à lire la musique, à former l'oreille au pressentiment des intonations représentées par les signes, à chanter, à jouer d'un instrument, et particulièrement du piano ; à connaître le système général de l'harmonie ; à écrire correctement cette harmonie sur une basse, ou à mettre une basse sous un chant ; à accompagner une basse chiffrée par les signes des accords ; à lire spontanément une partition et à la traduire sur le clavier ; à écrire toutes les variétés du contrepoint et de la fugue ; à connaître la voix et l'accent de chaque instrument, leurs ressources et leurs bornes, ainsi que les effets de l'instrumentation en général ; à cadencer les phrases, et à les tourner en périodes harmonieuses ; enfin à disposer la coupe des morceaux de telle sorte que les idées principales soient présentées dans l'ordre le plus favorable à leur effet, et soient ramenées autant de fois qu'il est nécessaire, avec les modifications qui peuvent

concourir à leur variété et à leur puissance croissante ; toutes choses qui sont du domaine de la composition. Que si l'on objecte que le musicien apprend une partie de ces choses par sa propre expérience, il n'en restera pas moins vrai qu'elles sont utiles, puisqu'il faut les apprendre, et que tant qu'on en ignore une partie, on ne produit que des ouvrages imparfaits.

Un homme d'esprit, peu versé dans la musique, mais fort distingué par d'autres talens, persuadé, par la lecture de mes articles, de la nécessité de la science musicale, dans l'état actuel de cet art, m'a adressé des observations sur le danger de refroidir l'imagination par de si longues études. Supposant l'existence d'un homme doué par la nature d'un génie particulier, qui lui fit trouver dans la musique un art nouveau, indépendant des formes connues et composé d'autres élémens que ceux dont on a fait usage jusqu'ici, il craint qu'une longue étude des procédés dont nous nous servons habituellement, n'altère la conformation primitive des idées de cet homme, ne mette dans son esprit des formules de convention au lieu de l'originalité innée, et ne relâche en lui les ressorts de l'imagination.

Il y a sans doute lieu de douter de la possibilité d'une musique formée d'élémens si différens de ceux dont la nôtre se compose, que l'étude de ceux-ci soit plus nuisible qu'utile à celui qui voudrait créer cet art nouveau ; mais ne voulant pas qu'on m'accuse d'éluder la difficulté, je vais admettre cette possibilité, et examiner quelle serait la position de l'homme en question avant et après ses études : ce ne sera pas ma faute si l'analyse d'une semblable question m'entraîne hors des limites de l'art dont je devrais m'occuper spécialement.

Le génie ou la faculté d'inventer paraît être incontesta-

blement le résultat d'une organisation particulière des individus. Je dis *paraît être*, parce qu'il s'est trouvé des partisans de l'*égalité des intelligences*; il est vrai que ne pouvant nier les différences des produits de ces intelligences prétendues *égales*, on a supposé dans certains individus la volonté de faire, et dans les autres l'absence de cette volonté. Une pareille distinction n'est qu'une vaine subtilité; car peu importe que ce soit une faculté ou une autre qui nous porte à nous distinguer par nos œuvres, si ces facultés ne se trouvent point également départies. Ces facultés donc, de quelque nom qu'on les appelle, dont les uns ont placé le siége dans le cœur, et d'autres dans le cerveau, sont évidemment innées, et font partie de notre organisation. Or, cette organisation peut-elle être détruite par l'éducation? Pas plus, ce me semble, que les penchans qui se manifestent dès l'enfance ne le sont par les efforts des pédagogues. L'éducation peut nous faire contracter des habitudes qui nous détournent momentanément de notre destination primitive, comme la crainte des châtimens comprime dans l'enfance l'élan de nos penchans; mais une fois affranchis de la domination scolastique, une fois mis en contact avec la multitude d'opinions et de goûts qui se froissent dans la société, nos facultés naturelles reprennent leur élasticité, se dépouillent de ce qui leur est antipathique, et ne conservent de l'éducation qu'une sorte d'exercice salutaire. C'est ainsi que les hommes supérieurs, après avoir adopté les idées de leur siècle, ont fini par lui imposer les leurs; c'est ainsi que Mozart, Beethoven, Rossini, après avoir été imitateurs des musiciens renommés de leur jeunesse, ont donné carrière à leur imagination, et sont devenus originaux; enfin, c'est ainsi qu'un enfant colère devient un homme emporté; le dissimulé un fourbe, et le bavard un indiscret, nonobstant

tous les efforts qu'on ait fait pour détruire le germe de ces vices.

Le génie, quand il existe, est donc indestructible. Les recherches des physiologistes ont démontré l'existence d'un rapport entre notre organisation morale et la conformation extérieure des individus. Gall, par exemple, a fait voir que les variétés de l'enveloppe osseuse de la tête humaine dénotent les variétés de nos penchans, et a déduit le rapport de chaque proéminence de cette enveloppe avec certaines facultés ou certaines inclinations. Objet des railleries du vulgaire, cette théorie a fixé l'attention des savans, qui en ont reconnu la réalité. Il est vraisemblable que des observations plus profondes feront apercevoir quelque jour tous les signes extérieurs du génie des hommes, et que ce qui n'a paru longtemps que l'effet du hasard, sera démontré être le résultat d'une combinaison organisatrice sensible aux yeux.

Cela posé, venons à l'application. Tout fait voir que le génie, pour se développer, a besoin de se trouver dans des occasions favorables, et d'être fixé sur l'objet pour lequel il a été créé. Si nous supposons qu'un homme ait reçu de la nature de grandes facultés pour la musique, de ces facultés d'invention qui impriment à une époque de l'art une direction particulière, et que cet homme soit confié dans son enfance aux soins d'un maître, auquel sera dévolu le soin de faire son éducation musicale, il se pourra que les idées qu'on lui communiquera prennent un instant la place de celles qui lui seront propres; mais il se pourra aussi qu'il n'y ait pas de place dans sa tête pour savoir ce qu'on voudra lui inculquer; car il y a des hommes de génie qui joignent au don d'inventer la faculté d'apprendre, et d'autres qui en sont absolument dépourvus. Le génie n'est pas borné à une seule conformation, comme on se l'imagine communément; rien n'est plus varié. Ce n'est pas seulement une passion fougueuse

qui se manifeste dès la jeunesse : ce peut être mille autres choses. Cette passion accompagnée de désordre qu'on se plait à considérer comme le symptôme du génie, n'en est pas toujours l'indice certain. Il peut se montrer aussi calme et réfléchi, il peut ne se développer que dans l'âge mur. Raphaël et Mozart furent de grands artistes dès l'adolescence. J.-J. Rousseau avait plus de quarante ans quand il écrivit ses discours contre les sciences et les arts. Gluck et Rameau ne manifestèrent leur génie que dans leur vieillesse. Buffon a dit : *le génie est la patience*; il aurait parlé plus exactement s'il eût dit que la patience est une sorte de génie. Cette patience, c'est-à-dire le travail obstiné par lequel de beaux ouvrages se produisent, était en effet le génie de celui qui a dit ce mot. Tous les hommes de génie ne sont pas propres à de pareils efforts. Les plus heureusement organisés sous le rapports des premiers aperçus sont même ceux qui ont le moins de penchant au travail; aussi remarque-t-on dans leurs plus belles inspirations des négligences qui en déparent les beautés.

Avec cette multitude de modifications dont le génie est susceptible, on conçoit qu'il n'est pas possible de fixer un régime d'éducation pour chaque cas particulier : que si on l'abandonne à lui-même, comme le voudraient ceux qui s'exagèrent la puissance de l'homme livré à ses propres forces, il pourra bien y avoir plus d'indépendance et d'originalité dans ses idées, mais il sera hors d'état de les perfectionner et de les orner de tous les accessoires propres à leur donner l'effet dont elles seraient susceptibles. Les produits bruts du génie ne conviennent point aux sociétés civilisées; car il ne suffit pas de faire autrement, il faut encore faire mieux que ce qu'on a fait. Or, pour aller plus loin que nos devanciers, il faut savoir jusqu'où ils ont été, et comment ils se sont dirigés. La science en musique est précisément l'exposé des

progrès successifs de l'art; cette science s'accroît chaque jour. Au temps de Josquin Desprez, elle ne se composait que de la combinaison des consonnances, du retard de celles-ci produisant quelques dissonances artificielles, et d'un petit nombre de formes d'imitations et de canons. Après Palestrina, elle enseigna à mettre de l'élégance dans ces formes, et de la majesté dans le style ecclésiastique. La découverte des dissonnances naturelles par Monteverde étendit les combinaisons de l'harmonie; l'invention de la musique dramatique obligea les musiciens à s'occuper de prosodie, d'art de chant, et d'instrumentation. L'invention de la basse continue donna naissance à l'art de l'accompagnement. Les perfectionnemens de toutes les parties de la musique, l'invention d'une multitude d'instrumens nouveaux et la découverte de beaucoup d'effets d'instrumentation, étendirent de plus en plus la science du musicien; mais, en définitive, cette science ne fut jamais que l'exposé de l'état de l'art jusqu'au moment des études d'un élève, et non une limite au de-là de laquelle il lui était défendu d'aller.

Le génie heureux, dont il a été question au commencement de cet article, génie qui serait destiné à faire de la musique un art tout nouveau, ne pourrait avoir la conscience de ce qu'il ferait qu'autant qu'il connaîtrait ce qu'on aurait fait avant lui; sans cette connaissance, il serait exposé à donner beaucoup d'importance à des choses de peu de valeur, et à considérer comme nouveau ce qui serait connu depuis longtemps. S'il possédait la faculté d'apprendre, il pourrait lui arriver de tomber d'abord dans l'erreur commune aux jeunes gens qui fréquentent les écoles, qui est de croire que ce qu'on leur enseigne est une science finie ou un art complet, à quoi il n'y a plus rien à ajouter; mais il ne tarderait pas à se défaire de ce préjugé et à parcourir la carrière à laquelle il

aurait été destiné. Si au contraire, il était hors d'état de s'instruire, ce qui n'est point sans exemple parmi les hommes de génie, il conserverait encore toute son originalité, n'acquérerait que des demi-connaissances, et ne perfectionnerait ses qualités que par une longue expérience. Dans l'un ou l'autre cas, ses études n'auraient point nui au développement de ces mêmes facultés, dans le sens qu'on y attache, et le bénéfice qu'il en retirerait, sous d'autres rapports, serait très-considérable.

Il n'y a donc point à craindre que de longues études altèrent l'originalité d'un génie bien organisé; ce génie est le résultat d'une conformation physique à l'abri de semblables altérations; quant au bénéfice de ces études, il est évident.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ALLEMAND.

La Fiancée du Brigand, *musique de Ferd. Ries* (1). — La Vestale. — *Mme Schrœder-Devrient.*

Ce n'est pas sans éprouver une sorte d'embarras que j'entreprends de rendre compte de la représentation de l'opéra de M. Ries, car je ne puis dire que je le connais après en avoir entendu des lambeaux défigurés par une exécution détestable. *La Fiancée du Brigand* est en trois actes fournis abondamment de musique, et à peine un acte a-t-il été représenté. Je ne parle point du sujet de la pièce que personne n'a pu comprendre à la manière dont on l'avait arrangé ; aucun intérêt dramatique ne pouvait naître d'une suite de scènes décousues qui avait été prises çà et là : ce n'était donc qu'une sorte de concert auquel le public avait été invité ; malheureusement, ce fut un concert fort peu divertissant.

Une chanson de brigands en chœur, qui, dans la parti-

(1) La partition de cet opéra en trois actes, avec accompagnement de piano, vient de paraître à Paris, chez Simon Richault, éditeur, boulevard Poissonnière, n. 16.

tion de M. Ries, se trouve vers la fin du troisième acte, a servi d'introduction à la pièce telle quelle été donnée au théâtre Favart. Ce chœur, bien rendu a produit beaucoup d'effet et a été redemandé. Il a été suivi d'une chansonnette avec chœur que le brigand *Roberto* chante vers la fin du second acte. Cette chanson est d'un bon caractère; mais la voix de Génée est trop faible pour lui donner l'énergie qu'elle exige; aussi a-t-elle été peu remarquée. Une scène du premier acte, un duo du troisième, une romance du second, suivie d'un trio et d'une cavatine, un air terminé par un chœur de brigands, de l'effet le plus heureux, et enfin le finale du second acte, telle est la suite de morceaux que l'on nous a donnée comme l'œuvre du compositeur. Je félicite M. Ries de n'avoir point entendu cette mutilation, dont l'exécution a été d'ailleurs au-dessous de la critique, à l'exception des chœurs d'hommes, qui sont toujours bien rendus par les choristes du théâtre allemand.

L'agitation qui s'est emparée de Mme Fischer depuis quelque temps, ne l'a point quittée dans le rôle de la fiancée. Cette agitation lui fait jeter sa voix par éclats et avec efforts, ce qui nuit d'abord à la justesse de ses intonations, et ensuite au caractère de la musique qu'elle chante. La partie vocale de la fiancée du brigand est fort difficile. Les modulations y sont si multipliés et souvent si recherchées qu'elle ne pourrait être abordée avec quelque espoir de succès que par des chanteurs habiles, et par de bons musiciens : Mme Fischer ne possède aucune de ces qualités. Douée d'une jolie voix et d'un certain sentiment musical, elle ne sait malheureusement point diriger l'une, ni se rendre maîtresse de l'autre. D'ailleurs, toujours incertaine de l'exactitude de ses rentrées, elle porte dans les morceaux d'ensemble une mollesse d'attaque qui nuit beaucoup à leur effet. Mme Schmidt, qui s'était



chargée du rôle de la sœur, est bonne musicienne et chante avec âme; mais son organe est dur et désagréable. La voix de Schaffner, trop faible pour le rôle de Fernando, a été insuffisante dans les divers morceaux, et notamment dans le trio *Demmann von ehr'und pflicht*; ce morceau a été l'un des plus mal exécutés de l'ouvrage. Enfin, dans l'ensemble, comme dans les détails, l'opéra de M. Ries a été défiguré de telle sorte qu'il serait impossible d'en porter un jugement motivé, et que je me vois forcé d'ajourner mon opinion jusqu'à plus ample informé.

Dans la représentation où l'on a fait le malheureux essai de *la Fiancée du Brigand*, le public a été dédommagé par *Oberon*, où Mme Schrœder-Devrient avait repris son rôle. La métamorphose que subit cet ouvrage lorsqu'il est confié au talent de cette actrice admirable, tient du prodige. Avec elle, le finale du premier acte et la belle scène du second sont d'un bel effet : avec Mme Fischer on se doute à peine des beautés qui s'y trouvent. Dans cette représentation, Haitzinger a chanté d'une manière délicieuse tout le rôle de *Huon*. Cet artiste aura recueilli de grands avantages de son séjour en France; ses progrès sont remarquables. Son goût s'est perfectionné, et son exécution est devenue plus pure et plus analogue à la beauté de son organe. En rendant justice à ses belles qualités, j'ai quelquefois fait entendre à Haitzinger le langage d'une critique sévère; il a eu le bon esprit d'en faire son profit au lieu de s'en blesser. Il recueille maintenant le fruit de ses efforts.

Un vif intérêt a rassemblé en grand nombre les amateurs à la représentation qui a été donnée au bénéfice de Mme Schrœder-Devrient. Elle devait s'y faire entendre dans le second acte de *la Vestale*, et dans ce *Fidelio* si riche de

beautés du premier ordre, qu'on n'apprécie bien qu'après les avoir entendues souvent. On s'attendait à voir déployer par Mme Schrœder-Devrient une grande énergie dans le rôle de *Julia*: elle n'a point trompé les prévisions des gens éclairés, dans la grande scène où tous les genres de difficultés sont réunis. Une passion véritable, jointe à une intelligence rare, voilà les qualités par lesquelles elle s'est fait remarquer dans cette scène, qui n'avait pas été aussi bien jouée depuis le temps où Mme Branchu a créé le rôle de *Julia*. Malheureusement, un Licinius, un Cinna, un grand-prêtre nuls ou ridicules sont venus gâter les scènes suivantes et arrêter l'élan du beau talent de Mme Schrœder; car il n'y a point d'organisation qui résiste à un pareil entourage, sur-tout dans un ouvrage où tous les rôles sont importans. La fin du deuxième acte de *la Vestale* n'a donc point été digne du commencement; mais ce n'est point l'actrice qu'il faut en accuser; elle s'est fatiguée en efforts inutiles pour animer des statues.

Il est difficile de comprendre comment il se trouve dans une femme assez de force physique pour jouer un ouvrage tel que *Fidelio*, après avoir éprouvé la fatigue du second acte de *la Vestale*. Je l'avoue, je craignais que Mme Schrœder-Devrient ne put soutenir sa supériorité accoutumée jusqu'au bout d'une telle représentation; mais je me trompais. Il y a dans la volonté d'un artiste consciencieux des ressources incalculables. Non-seulement elle a joué et chanté le rôle de *Fidelio* comme si elle n'eût rien fait auparavant, mais elle y a été en quelque sorte supérieure à elle-même. Jamais l'enthousiasme du public ne s'était manifesté avec tant d'énergie; des acclamations continnelles, des bouquets, des couronnes jetés de toute part, rien n'y a manqué. Dans le délire dont chacun était possédé, on est allé jusqu'à deman-

der *bis* du fameux finale, et après une telle représentation, Mme Schrœder-Devrient a encore trouvé la force de le répéter, comme si elle eût commencé la soirée. Redemandée à grands cris après que le rideau eut été baissé, elle a paru conduite par Haitzinger, qui méritait de partager son triomphe, car il a chanté admirablement bien tout le second acte.

Des négociations avaient été entreprises pour attacher à notre première scène lyrique une cantatrice telle qu'il n'en existe point en France pour jouer le grand emploi; Mme Schrœder-Devrient, qui parle la langue française avec beaucoup de facilité et sans accent, n'était point éloignée de consentir à ces arrangemens; l'accueil qu'elle a reçu en France l'y déterminait; mais de petites intrigues ont fait mouvoir tous leurs ressorts pour empêcher la conclusion de cette affaire, et l'autorité a eu la faiblesse de se laisser dominer. Dans le système de nos administrations théâtrales, je ne puis que féliciter Mme Devrient de cette issue de négociations: on aurait absorbé son beau talent pour n'en rien faire, suivant l'usage de nos faiseurs de théâtres, qui se laissent toujours conduire par des considérations particulières ou par leurs préjugés.

— Mlle Leroux a débuté avec beaucoup de succès dans le rôle du page *Isolier* du *comte Ory*, et le succès s'est confirmé à la seconde représentation. Prise au dépourvu par suite d'une indisposition de Mlle Jawureck, et sans avoir été prévenue, elle a chanté avec facilité et joué avec aisance ce rôle qui n'est point sans difficulté. Un pareil essai doit l'encourager, et la déterminer à travailler sans relâche à perfectionner son talent.

— La situation de l'Opéra-Comique est toujours la même,

et la question du privilége n'est point encore résolue. On dit que l'autorité supérieure a donné l'ordre à M. Ducis de rouvrir son théâtre sous trois jours ; à moins qu'on ne veuille qu'il joue lui-même, qu'il chante et qu'il s'accompagne sur le piano pour remplacer l'orchestre, il me semble qu'on ne doit pas attendre de résultats de cette sommation.

Fétis.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Paganini a pris sa route par le nord de l'Allemagne; il a donné des concerts dans la résidence des principaux états, entre autres à Hanôvre, et l'on pensait qu'il irait à Hambourg.

— Mlle Sontag a déjà chanté dans deux concerts publics à Varsovie et à la cour de l'empereur. Ce monarque lui a fait remettre un fermoir en brillans. Mlle Belleville et M. Woerlitzer de Berlin, qui s'étaient fait entendre au même concert, ont également reçu des témoignages de la munificence impériale. Mlle Sontag est ensuite partie pour le château de de Fischbach en Silésie, où le roi de Prusse et plusieurs membres de sa famille devait passer quelques jours avec l'impératrice de Russie. Après leur départ, Mlle Sontag avait l'intention de retourner à Varsovie.

— Au bal donné par le prince Adam Czartoryski où d'illustres personnages furent invités, Mlle Sontag a dansé le mazure avec le prince royal de Prusse.

— Le 14 mai on a procédé ici à l'inauguration de la statue colossale de Kopernick, que nous devons au ciseau du célèbre Thorvaldsen, une cantate a été composée pour cette solennité par Charles Kurpinski; et admirablement exécutée au moment où la statue a été montrée au public.

— La *Muette de Portici* doit être bientôt donnée au grand théâtre de Varsovie; cet ouvrage a été monté avec beaucoup de soin, et on compte sur un grand succès.

Mlle Heinefetter donne en ce moment avec beaucoup de de succès des représentations à Stuttgard ; e e est attendue à Munich.

— M. Marschner, auteur des opéras *le Vampire* et *le Templier et la Juive*, travaille en ce moment à une nouvelle partition.

— Le mois qui va finir a été remarquable par un assez grand nombre de fêtes musicales en Allemagne. Les plus belles ont été celles de l'Elbe à Halle, du Rhin à Düsseldorf et de la Bavière rhénane à Spire. On avait choisi pour cette dernière *le Jugement dernier* de Fr. Schneider. On se propose d'exécuter l'année prochaine des symphonies de Beethoven et *le Judas machabée* de Haendel. Le lieu de la fête serait alors transporté à Landau. Le nombre des exécutans à Spire était de 440, presque autant qu'à Düsseldorf où l'on comptait 282 chanteurs et 164 instrumentistes. Dans cette dernière fête, dirigée par Ries, on a fidèlement suivi le programme que nous avons donné dans une de nos livraisons précédentes.

Il en a été de même à Halle. Le nouvel oratorio de *David*, par Klein, a été l'objet de grands éloges de la part des journaux allemands.

Le nombre des exécutans était de plus de 500, dont 320 chanteurs et 58 violinistes. L'affluence des auditeurs accourus des pays environnans a été telle qu'on a été obligé de donner des billets de répétition à ceux qui n'avaient pu trouver en a acheter pour les trois jours de concert. M. Fr. Schneider, chargé de la direction générale de la solennité, et auteur de quelques-uns des morceaux qu'on y a exécutés, a reçu de nombreux et flatteurs témoignages de satisfaction de la part de toutes les classes d'habitans.

BIOGRAPHIE.

BERARDI (Angelo), naquit au bourg de Sainte-Agathe, dans le Bolonais, vers le milieu du dix-septième siècle. On voit par le titre de ses *Raggionamenti musicali*, qu'il était en 1681, professeur de composition et maître de chapelle de la cathédrale de Spolette. En 1687, époque où il publia ses *Documenti armonici*, il était chanoine de la collégiale de Viterbe, et vers 1693, il fut nommé maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie *in transtevere*; il dit dans la préface de ses *Documenti armonici* qu'étant déjà chanoine et maître de chapelle, il étudia le contrepoint sous Marc-Scacchi, ancien maître de chapelle du roi de Pologne. Les ouvrages théoriques de cet auteur sont : I. *Ragionamenti musicali*, Bologne, 1681, in-8°. II. *Documenti armonici*, Bologne, 1686, in-4°. Cet ouvrage est divisé en trois livres; le premier traite des divers espèces de contrepoints et de la fugue; le second, des canons et des contrepoints doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième; le troisième, des dissonnances par retardement (*Legature*) et de leur résolution. III. *Miscellanea musicale, divisa in treparti*. Bologne, 1689, in-4°. Dans la seconde partie, on trouve les règles du contrepoint simple à deux voix, et dans la troisième, celles du contrepoint à trois, et de la fugue selon les tons du plain-

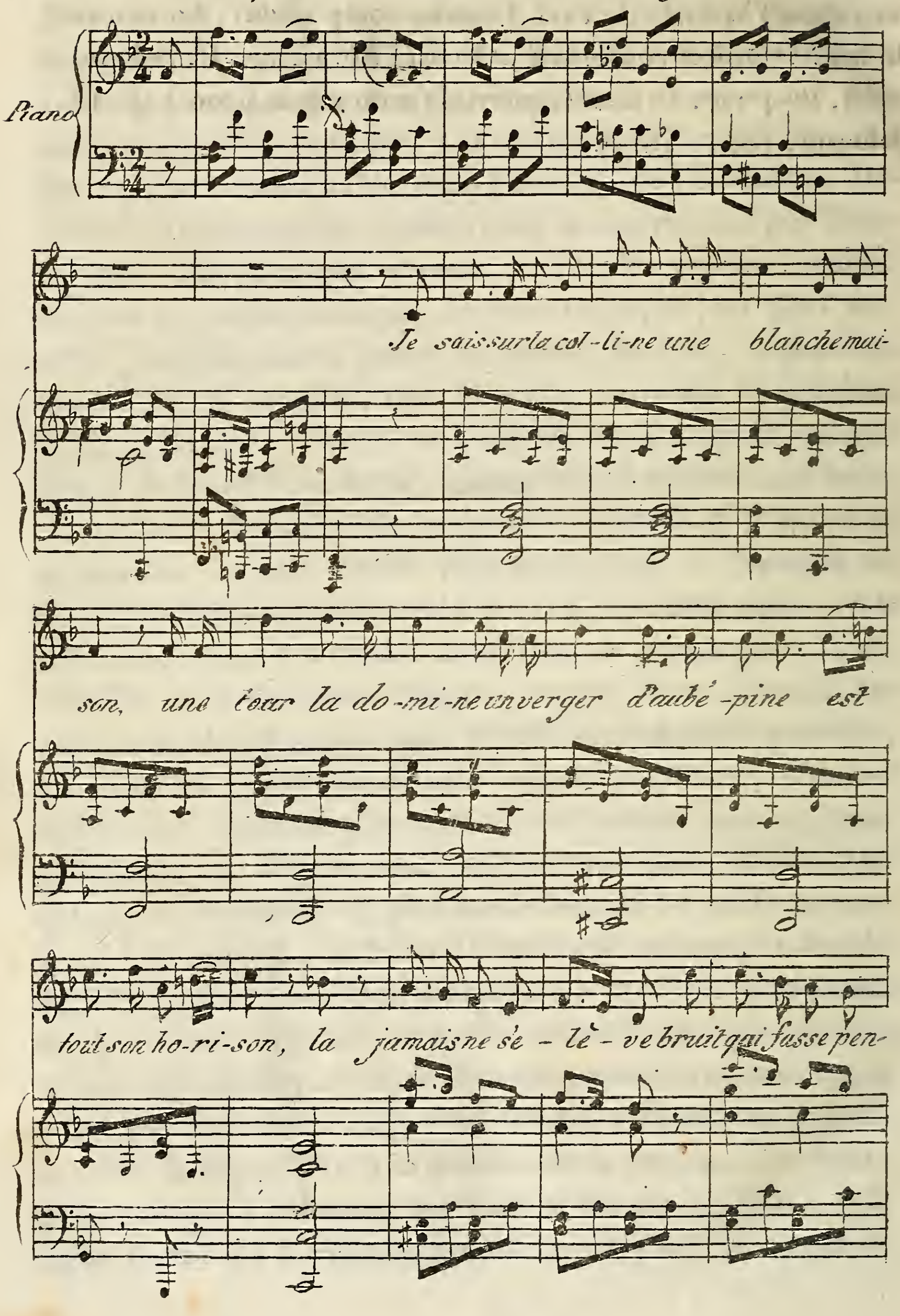
chant. IV. *Arcani musicali*, Bologne, 1690, in-4°. C'est un dialogue de 32 pages sur quelques compositions artificieuses, telles que les *canons en écrivisses*, les *duos à retourner le livre*, etc. V. *Il perche musicale, overo staffetta armonica.* Bologne, 1692, in-4°. C'est une suite de lettres en réponse à divers questions qui avaient été faites à l'auteur sur plusieurs points de la musique. Les ouvrages de Berardi forment une époque remarquable dans l'histoire de l'harmonie. Depuis les innovations introduites dans le contrepoint par Monteverde, les principes sévères de l'école romaine avaient souffert des altérations qui, devenant chaque jour plus sensibles, imprimaient à toutes les parties de l'art, et particulièrement à la tonalité, une direction nouvelle. Cependant les deux Nanini, Benevoli et leurs élèves, quoiqu'ils eussent adopté la tonalité moderne, conservaient encore dans leurs compositions la pureté du style dont Palestrina et ses contemporains avaient donné l'exemple. Mais à l'époque où Berardi publia ses *Documenti armonici*, il semble qu'on avait méconnu le but des études musicales; ce n'était pas à la recherche de mouvemens élégans et purs dans l'accord des voix qu'on s'appliquait, mais à celles de subtilités puériles, tels que les contrepoints *alla zoppa*, *perfidiati*, *d'un sol passo*, etc., dont les ouvrages de cet auteur sont remplis. Toutefois, ces défauts sont rachetés par deux découvertes qui ont eu l'influence la plus heureuse sur les perfectionnemens de la musique moderne : l'une est le *contrepoint double*, dont l'intention, bien que anterieure à ce siècle, puisqu'elle est clairement indiquée par Zarlin et développée par Cerone, n'avait cependant pas acquis tous les perfectionnemens qu'on remarque dans les ouvrages de Berardi ; l'autre est l'art de moduler la fugue par la mutation de la réponse au sujet ; invention qui a substitué les fugues tonales et libres à la fugue réelle. Je le répète, Berardi n'est pas l'inventeur de
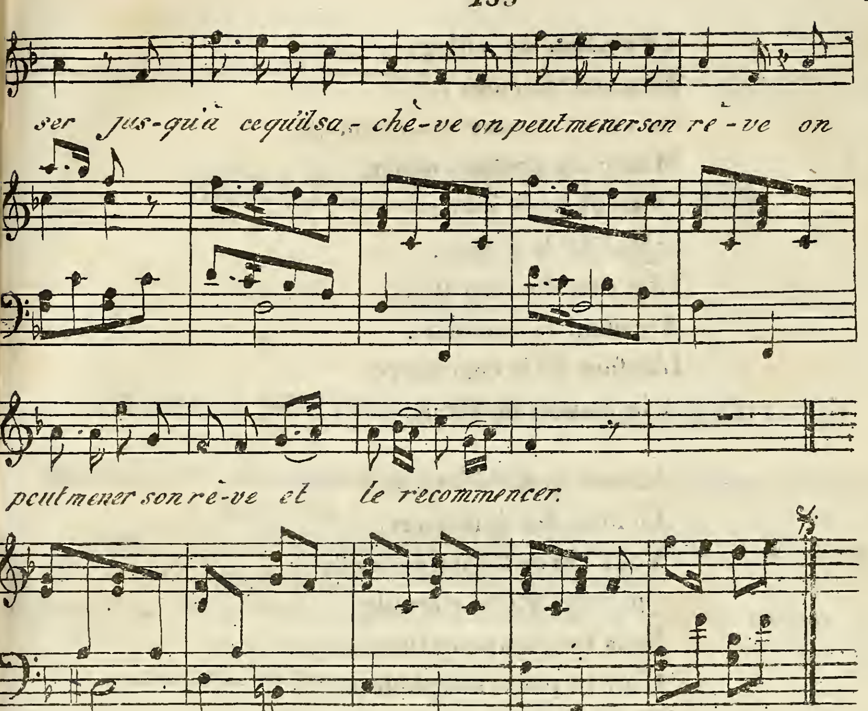


ces choses, mais il est le premier qui en ait exposé méthodiquement les principes et le mécanisme. Sous ces rapports, il doit être considéré comme l'un des écrivains les plus importans dans l'histoire de l'art. Comme compositeur, on connait de lui : 1° *Salmi concertati a 3 voci, lib. 2, op. V.* Bologne, 1668, in-4°; 2°. *Psalmi vespertini* (cum missa 4 voc.) op. IX, Bologne, 1682, in-4°.

LA BLANCHE MAISON.

Paroles de Mr. A. de Lamartine.
Musique de Mlle. Pauline du Chambge.




ser jus-qu'à ce qu'il sa-chè-ve on peut mener son rê-ve on
peut mener son rê-ve et le recommencer.

Le clocher du village
Domine ce séjour ;
Sa voix, comme un hommage,
Monte au premier nuage
Que colore le jour ;
Signal de la prière,
Elle part du saint lieu,
Appelant la première
L'enfant de la chaumière
A la maison de Dieu.

Au son que l'écho roule
Le long des églantiers,
Vous voyez l'humble foule
Qui serpente et s'écoule
Dans les pieux sentiers ;
C'est la pauvre orpheline
Pour qui le jour jour est court,
Qui tourne avant matine,
Pendant qu'elle chemine,
Son fuseau déjà lourd.

C'est l'enfant qui caresse
En passant chaque fleur ;
Le vieillard qui le presse,
L'enfance et la vieillesse
Sont amis du seigneur ;
Paix et mélancolie
Veillent là près des morts,
Et l'âme recueillie,
Des vagues de la vie
Croit y toucher les bords.

NOTA. Cette romance, dont la mélodie nous paraît digne des vers de M. de Lamartine, se trouve chez Ignace Pleyel et Compagnie, boulevard Montmartre.

BULLETIN D'ANNONCES.

MUSIQUE NOUVELLE PUBLIÉE EN ALLEMAGNE.

MARSCHNER (H.). Ouverture du drame : *le Prince de Hombourg*. OEuvre 56. Prix : 9 fr.

KALLIWODA (J.-W.). *Variations brillantes* pour 2 violons, avec accompagnement d'orchestre. OEuvre 14. — 6 fr.

MARSCHNER (H.). *Trois Chants* pour 2 soprani, 2 tenors et 2 basses, sans accompagnement. — 6 fr.

A Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel.

RECUEIL DE MUSIQUE D'ÉGLISE POUR UN PETIT CHOEUR.

Ce Recuil contient :

1° EMMERIG. (W.-J.) *Quatre Stationes pro festo Ss. corporis Christi*, 4 vocibus et organo.

2° EMMERIG (W.-J.). *Litania brevis* (n° 1), 4 vocibus, 2 violinis, viola, 2 cornibus et organo.

3° SINTZEL. *Trois Cantiques faciles*, à 4 voix.

4° MULLER (D.). *Le Jardin des Oliviers*, oratorio à 3 voix, 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, orgue et contre-basse. OEuvre 44.

5° EMMERIG (W.-J.). *Vespera* (n° 1), à 4 vocibus, 2 violinis, viola, 2 cornibus et organo.

6° RUF (G.). *Missa solemnis* (en *si* bémol), 4 vocibus, 2 violinis, 2 clarinettis, *ad libitum*, 2 cornibus et organo.

7° EMMERIG (W.-J.). *Litania brevis* (n° 2), à 4 vocibus, 2 violinis, viola, 2 cornibus et orgauo.

8° BECK (P.). *Missa brevis*, 4 vocibus et organo.

9° EMMERIG (W.-J.). *Vespera* (n° 2), à 4 vocibus, 2 violinis, viola, 2 cornibus et organo.

10° Muller (D.). *Missa* (en *ut* majeur), à 4 vocibus, 2 clarinettis, *ad libitum*, 2 cornibus, organo et contra-basso.
11° Graf (F.-X.). *Deux Graduale* à 4 vocibus, 2 cornibus et organo.
12° Weyh (C.). *Missa brevis* à 4 vocibus, 2 violinis et organo.
13° Sintzel. *Ave Maria* à canto, alto, tenore solo et 2 violinis, 2 cornibus et organo.
14° *Missa solemnis* (en *re* mineur), à 4 vocibus, 2 violinis, 2 clarinettis, *ad libitum*, 2 cornibus et organo.
15° Emmerig (W.-J.) *Vespera* (n° 3), à 4 vocibus, 2 violinis, viola, 2 cornibus et organo.

A Ratisbonne, chez Joseph Reitmayr, libraire-marchand de musique.

Klein (B.). *Jephté*, oratorio, arrangé avec accompagnement de piauo.
Hellwig (L.)- *Requiem* pour 4 voix. OEuvre 9.
Handel (G. F.). *Acis et Galathée*, Sérénade, arrangée pour le piano.
Bach (J.-S). *Six Fugues* arrangées pour violon, alto et violoncelle, par Braun (1er et 2e suite).

A Berlin, chez Trautwein, marchand de musique.

Hummel (J.-N.). *Concertino* pour piano-forte, avec accompagnement de quatuor. Prix: 7 fr. 50 c.
Czerny (C.). *Concertino* pour piano, avec accompagnement de quatuor (les instrumens à vent *ad libitum*). OEuvre 210. — 7 fr. 50 c.
(Du même). *Andante et Rondo* pour le piano, avec accompagnement de quatuor. OEuvre 213. — 7 fr. 50 c.

A Vienne, chez Tobie Heslinger, marchand de musique.

(3 Juillet 1830.)

ESQUISSE

DE L'HISTOIRE DU PIANO ET DES PIANISTES.

(VI[e] et dernier Article (1).

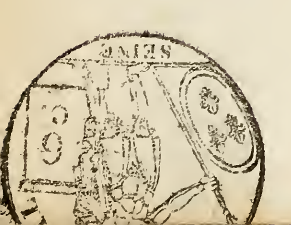
Les moyens dont on se servit pour donner aux sons du piano l'intensité qui leur manquait, furent de deux sortes. Pour augmenter la sonorité de l'*épinette*, on avait élargi les les dimensions de l'instrument, et l'on avait fait le *clavecin;* il en fut de même du piano; après les petits pianos carrés, on fit des *pianos à queue* d'une forme à peu près semblable au clavecin. Cette forme est évidemment la plus favorable à la production du son, parce que les cordes étant frappées dans le sens de leur longueur en un point où elles sont libres, vibrent avec plus de facilité que dans le piano carré, où le marteau les attaque près de la pointe qui forme le sillet. Bien que la tension soit uniforme en tous les points d'une corde, il est certain que sa flexibilité s'accroît à mesure qu'on s'éloigne des points d'attache: or, plus la corde a de flexibilité vers le point oû elle est attaquée, moins le coup du marteau qui la frappe se fait sentir, et plus le son a de pureté. Car il est remarquable qu'une des plus grandes diffi-

(1) Voyez la *Revue Musicale*, tom. VIII. Pages 170, 193, 225.

cultés qui se sont rencontrées pour perfectionner le piano, consiste dans le coup de marteau qui joint le bruit au son, et qu'on n'a pu jusqu'ici faire disparaître entièrement. La supériorité du piano à queue, n'est, cet égard, que relative à l'imperfection du piano carré. Les premiers pianos à queue furent construits en Angleterre.

L'autre moyen dont on se servit pour donner plus d'intensité au son du piano, consista à ajouter une troisième corde aux deux qui existaient déjà sur chaque note. L'addition était bonne en soi; cependant elle n'augmenta pas la force du son dans la proportion de deux à trois, car il est bien difficile que les cordes présentent un plan parfaitement horizontal au marteau qui doit les frapper. Que l'une soit un peu plus élevée que les autres sur le chevalet ou à la pointe du sillet, le marteau ne l'atteindra pas, ou ne la touchera que légèrement, tandis qu'il frappera les autres avec force. Cet inconvénient est d'autant plus sensible que les cordes sont plus fines. D'ailleurs, le marteau, tel qu'il était suspendu dans l'ancienne mécanique, arrivait rarement à la corde d'une manière assez égale pour frapper les trois cordes avec une force constante.

Le mécanisme qu'on avait imaginé pour les pianos à queue en Angleterre, ne ressemblait point à celui des pianos carrés. Au lieu d'un marteau court et faible soutenu par une simple peau formant charnière, on avait fait un levier beaucoup plus long, terminé par une tête plus forte dont l'impulsion s'accroissait en raison de la course. Une pièce mobile placée en arrière et au-dessous du marteau, poussait celui-ci lorsqu'elle était mise en mouvement par le pilote, et formait, par ses extrémités, un *double échappement* avec celle-ci et avec le marteau. Une vis de rappel réglait la force du marteau en allongeant ou raccourcissant l'action de la pièce à



double échappement, et rendait la production du son plus ou moins énergique. Ce mécanisme, qui n'a point changé depuis quarante ans dans les pianos anglais, et qui n'a reçu que quelques améliorations dans les détails, est connu sous le nom de *mécanisme anglais*. Son mérite consiste dans la solidité; le seul défaut qu'on ait à lui reprocher est la lourdeur, lourdeur qui est telle dans la plupart des pianos anglais, qu'elle exige une certaine énergie dans les doigts, et surtout beaucoup d'habitude. Les pianistes allemands, accoutumés qu'ils sont au mécanisme léger des pianos de Vienne, ne peuvent jouer qu'avec beaucoup de difficulté les pianos anglais. C'est le mécanisme de ceux-ci que M. Pleyel a adopté pour les excellens instrumens qu'il fabrique, mais en le modifiant de manière à le rendre plus léger. Autrefois, le facteur anglais le plus renommé fut Tomkinson; dans la suite, les pianos de Broadwood l'emportèrent sur les siens, et par la qualité du son, et par le fini de la construction. La réputation des pianos de ce facteur s'est perpétuée même après sa mort, et ses fils fabriquent aujourd'hui des pianos qui sont recherchés dans toutes les parties du monde. Clémenti a aussi établi à Londres une fabrique de pianos dont les produits ont de la renommée; enfin Stodart, autre facteur anglais, a acquis de la réputation par le grand son qu'il donne à ses instrumens : il est fâcheux que ce son volumineux soit en général dépourvu de charme.

Parmi les facteurs de piano, il en est un qui me semble mériter d'être considéré à part, parcequ'il a toujours cherché en lui-même le principe des divers mécanismes dont il s'est servi pour la construction de ses instrumens, au lieu d'adopter le système d'un pays où d'une époque, comme la plupart des autres facteurs, cet artiste est M. Sébastien Erard. J'ai dit qu'il fut le premier qui ait affranchi la France du

tribut qu'elle payait à l'Angleterre et à l'Allemagne pour les pianos. La bonté des instrumens qu'il fabriquait dès 1766 sur les petites proportions des pianos de cette époque, lui procura une réputation européenne. Telle était cette réputation que les mots *piano d'Erard* semblaient inséparables à beaucoup de gens, et n'étaient pour eux que le nom d'une chose, comme sont aujourd'hui ceux de *machine à vapeur*. Vers 1796 l'étendue du clavier ayant été portée à cinq octaves et demie par l'addition de sept touches à l'aigu, M. Erard introduisit plusieurs changemens importans dans ses modèles, et fit un mécanisme à échappement d'une grande simplicité et d'une légereté remarquable. Déjà il avait introduit en France le piano à forme de clavecin; il imagina pour celui-ci un mécanisme à échappement double, différent du mécanisme anglais, et l'exécuta pour la première fois dans un piano qui fut joué par Dusesk aux concerts de l'Odéon en 1808. Dans cet instrument, le clavier, au lieu d'être plat comme dans une caisse, ainsi que cela se voyait dans les pianos anglais, était en saillie, et laissait à découvert les mains de l'exécutant. Ce changement dans le profil du piano a été imité depuis lors par tous les facteurs avec plus ou moins de modifications. De grands travaux relatifs au mécanisme et à la construction de la harpe avaient détourné M. Erard de ses recherches pour l'amélioration du piano à queue, lorsqu'il entreprit de donner au mécanisme de cet instrument la possibilité de répéter les mêmes notes sans que le pianiste fut obligé de lever les doigts de dessus les touches. Les difficultés à vaincre étaient grandes, car il fallait non-seulement que le marteau échappât lorsqu'il avait frappé la corde, il fallait encore qu'il fut repris par son moteur pour être lancé de nouveau sans que la touche allât reprendre son niveau. Une combinaison de mouvemens qu'on pourrait considérer comme un chef-d'œuvre de mécanique, en supposant même que son utilité ne fut

pas rigoureusement démontrée, remplit complètement l'objet que M. Erard avait eu en vue.

Pendant que la facture du grand piano faisait des progrès non-interrompus, le piano carré restait dans un état d'imperfection dont tous les pianistes étaient blessés. Une heureuse innovation l'en tira tout-à-coup. Une table d'harmonie trop courte pour fournir des vibrations énergiques, était le point défectueux de l'instrument. Deux facteurs de Paris, MM. Pfeiffer et Pezold, imaginèrent de prolonger cette table dans toute la longueur du piano. La caisse fut élargie et permit de donner à la courbe du chevalet une direction telle que le diapason de la longueur des cordes put-être augmenté. Un nouveau mécanisme plus puissant que celui dont on s'était servi jusqu'alors, fut calculé pour donner un levier considérable au marteau, afin qu'il frappât les cordes avec plus de force et en tirât plus de son. L'augmentation de force dans l'action des marteaux, jointe à celle de la longueur des cordes, obligeait à donner à celle-ci un diamètre plus considérable; mais plus les cordes sont grosses, plus elles montent difficilement, et conséquemment plus leur tention fatigue l'instrument dans le sens de leur longueur; il fallut donc chercher des garanties de solidité. Je dois dire que les difficultés étaient plus grandes qu'on ne l'avait imaginé, et qu'on eut beaucoup de peine à construire des instrumens qui ne cédaessnt pas à la tension des cordes, et qui ne fussent point tirés du plan horizontal par les deux angles parallèles à ces mêmes cordes. A la fin on découvrit qu'un barage en fer de forte dimension était le moyen le plus sûr. Depuis quelques années, ce moyen a été généralement adopté pour les pianos à queue; il l'est moins généralement pour les pianos carrés. Cependant quelques facteurs et particulièrement M. Dietz ont fait des essais qui promettent d'heureux résultats en ce qu'ils permettent de supprimer

le fond de l'instrument et de laisser propager les vibrations au-dessus et au-dessous de la table d'harmonie.

Il est une sorte de piano qui a appelé l'attention de plusieurs facteurs distingués parcequ'il a de certains avantages dont les autres sont dépourvus. Cet instrument est le piano vertical, nommé ainsi à cause de la position de la table d'harmonie et des cordes qui sont en effet perpendiculaires à l'horizon : J'ai fait voir qu'il y eut dès le commencement du six-septième siècle, des clavecins verticaux qui ne paraissent avoir été faits que dans le but d'occuper moins d'espace que les clavecins ordinaires. Du reste, les sautereaux fonctionnant dans ces clavecins de la même manière que dans les autres, leur construction n'offrait aucun avantage, il n'en est pas de même des pianos verticaux. La beauté incontestable de leurs sons provient évidemment de ce que les marteaux frappent les cordes contre la table au lieu de les soulever en les poussant en haut, comme dans les pianos ordinaires. Un facteur de Londres nommés M. Wornum construit les meilleurs pianos verticaux, (en anglais *piano cabinet*) qu'il soit possible d'entendre. Malheureusement ces pianos ont l'inconvénient de cacher l'exécutant à l'auditoire, ou de l'obliger à tourner le dos. Pour y obvier, on a essayé de leur donner peu d'élévation et de raccoucir autan t que possible la longueur des cordes; mais on est tombé dans une autre défectuosité, qui est de n'avoir que des sons graves maigres et à vibrations courtes; car on ne peut obtenir de belles basses qu'avec des cordes convenablement longues. M. Roller, facteur de Paris, parait avoir résolu assez heureusement le problême du système vertical dans un instrument qu'il a nommé *piano droit*, et qui n'est en quelque sorte qu'un piano carré posé de côté et attaqué par un mécanisme au-dessus des cordes.

Les avantages du principe de ce mécanisme ont paru si bien

démontrés à quelques facteurs qu'ils ont voulu l'appliquer même aux pianos à queue. On a vu dans un des articles précédents que Marius, facteur de Paris, en avait proposé l'usage pour les clavecins à maillets qu'il avait présentés à l'Académie des Sciences en 1716. Cette proposition n'avait pas eu de suite, lorsque M. Streicher, de Vienne, parvint à construire d'assez bons pianos à queue dans ce systême; mais n'ayant point trouvé d'autres moyens pour ramener le marteau dans sa position primitive, après qu'il a frappé la corde, que d'employer un contre-poids, il en résulta un mécanisme lourd et difficile à manier qui nuisit au succès de ces pianos. M. Pape, facteur de Paris, après beaucoup de recherches, est parvenu à construire de bons pianos d'après le même système, et l'on ne s'est point aperçu jusqu'ici que le mécanisme dont il fait usage fut soumis à quelque inconvénient.

J'écrirais un volume si je voulais analyser toutes les variétés qu'on a essayé d'introduire dans la forme et dans le mécanisme du piano, soit en le traitant dans son but primitif, soit en cherchant à y réunir les qualités d'autres instrumens. Ces articles n'étant qu'une esquisse de l'histoire de cet instrument, je dois me borner à offrir aux lecteurs ce qui a eu quelque influence sur ses perfectionnemens réels. Je crois cependant nécessaire de parler des recherches qui ont été faites pour donner au piano une qualité qui lui manque, et qu'il serait probablement difficile de lui donner sans changer et la nature et la destination de l'instrument. Je veux parler de la faculté de soutenir les sons, et de leur donner le *crescendo* et le *decrescendo*, faculté qui existe dans les instrumens à archet et à vent. Le résultat des travaux qui ont été faits pour procurer au piano les avantages dont ces instrumens sont pourvus, a été de donner naissance à des instrumens nouveaux, mais non d'enrichir le piano en ajoutant

aux qualités qui lui sont propres. En 1609, Jean Hayden, professeur à Nuremberg, inventa un violon-clavecin (*geigen clavicymbel*) qui avait la forme d'un clavecin ordinaire. Il était monté en cordes de boyaux; dix ou douze petites roues, mises en mouvement par une grande roue à manivelle, étaient garnies sur leur champ, de parchemin frotté de colophane, les doits en appuyant sur les touches, faisaient approcher les petites roues des cordes, et le son se produisait par le frottement, comme cela a lieu dans les instrumens à archet. M. Rollig, de Vienne, a renouvelé cette invention, vers la fin du dix-huitième siècle, dans un instrument qu'il avait nommé *xenorfica*, et Schmidt, facteur de pianos à Paris, se servit du même procédé dans un instrument qu'il mit à l'exposition de 1806. Cet instrument avait la forme d'un carré long, à chacune de ses extrémités se trouvait un clavier. L'un de ces claviers faisait mouvoir un mécanisme ordinaire de piano, et frappait des cordes de métal. L'autre clavier était destiné à faire résonner des cordes de boyaux par un mécanisme semblable à celui de Hayden. L'idée d'un clavecin ou d'un piano à sons soutenus s'est reproduite souvent et a donné lieu à beaucoup d'instrumens dont le défaut principal était de se rapprocher plus ou moins de la qualité des sons de la vielle. En 1717, un facteur de Paris présenta à l'Academie des Sciences un *clavecin-vielle* dont la description et la figure se trouve dans le recueil des machines de cette société savante. Hohlfeld, de Berlin; Garbrecht, de Wetzlar; Greiner, de Gorlitz, ont essayé successivement de vaincre les difficultés. Plus tard, Poulleau a construit son *orchestrino* qui était ce qu'on avait fait de meilleur. Gerli, de Milan, fit entendre vers le même temps un piano en forme de clavecin, monté en cordes de boyaux, qu'on faisait résonner par des archets en crin. En 1822, l'abbé Grégoire Trentin, de Venise, présenta comme une découverte nouvelle un *violon-cembalo* où l'on

retrouvait les poulies de Hayden. Le même mécanisme se retrouvait encore dans le *sostenante piano forte* de M. Mott, de Brighton. MM. Gama de Nantes ont fait entendre à Paris, en 1828, un *Plectro-Euphone* qui n'avait rien de supérieur à ce qu'on avait fait auparavant. M. Dietz, facteur de pianos, à Paris, me parait avoir approché de la perfection, plus qu'aucun autre, dans l'instrument qu'il a nommé *Polyplectron*. Des archets un peu enduits de colophane, et fonctionnant longitudinalement, produisent des sons qui dans le médium et la basse ne le cèdent point à ceux de la viole et du violoncelle. Cet instrument réunit en outre à ces qualités celles d'un bel orgue. De tout ce qui vient d'être dit, il résulte qu'on a créé des instrumens nouveaux à sons soutenus, mais qu'on n'a pu y parvenir sans dénaturer le piano.

Les progrès qui se sont manifestés depuis quinze ans dans la construction des diverses espèces de pianos, la puissance de son qu'on leur a donnée, et la légèreté de leur mécanisme ont fait naître une école nouvelle de pianistes. Cette école a pris naissance en Allemagne. Un compositeur célèbre, M. Hummel, peut en être considéré comme le chef; quoique ses successeurs aient beaucoup modifié le genre qu'il a mis à la mode. Sans perdre de vue l'objet essentiel de la musique, qui est le plan dans la conduite des idées, et la mélodie. M. Hummel alla plus loin que ses devanciers dans la difficulté vaincue. Les traits qu'il introduisit dans ses fantaisies, et dans ses concertos étaient d'une difficulté beaucoup plus grande que tout ce qu'on trouve dans les compositions de Mozart, de Beethoven, de Clémenti, de Dussek et de Cramer. MM. Moschelès, Kalkbrenner, Czerny, Pixis, Herz et beaucoup d'autres ont été plus loin encore dans ce système de difficulté, et ont fait de ce genre des choses qui tiennent du prodige. Les surpassera-t-on? Je ne le crois pas; ou plutôt je

l'espère. La pensée de la composition disparaît sous une multitude de notes qui occupent trop de place dans la musique actuelle de piano ; MM. Moschelès et Kalkbrenner l'ont senti, et se sont arrêtés malgré le torrent qui menaçait de les entraîner. Conserver les formes classiques et graves sans lesquelles il n'y a point d'existence durable pour la musique, en les modifiant toutefois en raison du besoin de variété qui se fait sentir incessamment dans les arts, et faire la part de difficultés brillantes, nécessaires pour mettre en évidence l'habileté de l'artiste, est le problême à la solution duquel tout pianiste composant pour son instrument doit s'attacher. Ne considérer les traits les plus compliqués et les plus étonnans que comme une partie de l'exécution, et mettre en première ligne l'art de tirer un beau son de l'instrument, de modifier ce son à volonté, de chanter avec âme, et de conserver l'immuabilité de la mesure sans sécheresse pédantesque, est l'objet essentiel de l'exécution : la réunion de toutes ces qualités peut seule faire l'artiste supérieur : elle ne se rencontre que très-rarement. Nos exécutans les plus habiles ne sont pas à l'abri du reproche d'avoir contribué à la détérioration du goût du public par leur complaisance à multiplier les futilités qu'il aime : il est temps de rentrer dans le domaine d'un art plus digne de leur talent, et de veiller à la conservation des compositeurs classiques dont le souvenir s'efface de jour en jour.

L'état actuel des connaissances relatives à la construction des pianos de diverses formes est très-avancé, si on le compare à ce qu'il était il y a vingt-cinq ans ; il est loin toutefois d'avoir atteint la perfection désirable. On ne peut nier que dans les meilleurs instrumens il n'y ait quelque partie faible. Celui-ci est d'un beau son dans les octaves aiguës, mais les basses sont faibles ; celui-là a précisément le défaut contraire, ou bien c'est le *medium* qui est inférieur aux extré-

mités. Dans l'un la garniture des marteaux n'est pas assez moelleuse; dans l'autre, elle est trop molle et cotonneuse. Il en est dont l'étouffement trop serré ne laisse échapper que des vibrations courtes, d'autres où l'étouffoir effleure à peine la corde et laisse le son se prolonger jusqu'à la confusion. L'égalité de force et de rondeur est surtout une qualité fort rare entre les notes les plus voisines. Parfois le clavier a beaucoup d'enfoncement et le mécanisme est aussi lourd qu'énergique; d'autres fois, il suffit d'effleurer la touche pour faire parler la note, et le pianiste vigoureusement organisé ne peut modifier les sons de l'instrument à cause de la facilité excessive. Bien des causes se sont opposées jusqu'ici à la perfection irréprochable de toutes les parties de l'instrument. Une gloire solide et des richesses considérables seront le prix des efforts qui parviendront à vaincre toutes les difficultés et à remplir toutes les conditions.

Fétis.

SUR LA CHAPELLE PONTIFICALE

ET

SUR LA CHAPELLE SIXTINE (1).

Les notions qu'on possède en France sur les objets qui ont quelque rapport avec l'histoire de la musique, particulièrement en ce qui concerne les pays étrangers, sont si vagues que la plupart des musiciens confondent la *chapelle pontificale* avec la *chapelle sixtine*, lorsqu'ils ont occasion de parler de la musique d'église qu'on exécute à Rome, quoique ce soient deux choses absolument différentes. J'ai cru qu'on ne verrait pas sans intérêt quelques détails qui pussent donner des idées plus justes sur ces objets.

La collection de chantres qu'on appelle en général *chapelle pontificale*, comme on appelle *chapelle du roi de France* les musiciens qui y exécutent de la musique, se nommait dans les premiers temps *école des chanteurs*. Le chef de cette école portait alors nom de *Primicerius*. Les

(1) J'ai tiré la plupart des renseignemens dont je me suis servi pour cet article de l'excellent ouvrage de M. l'abbé Baini, intitulé : *Memorie storia critiche della Vita e delle opere di Giovani Purluigi da Palestrina*. Rome, 1828 ; 2 vol. in-4°.

monumens relatifs à cette école, rapportés par Mabillon dans son *museum italicum* (tom. 2), démontrent que son institution remonte au temps du pape Gelase I, dans le cinquième siècle, ou au plus tard au pontificat de Grégoire-le-Grand. Dans les huitième, neuvième, dixième, onzième et douzième siècles, l'existence de l'école des chanteurs et du Primicerius devient de plus en plus évidente par le texte des *ordini romani* insérés dans la collection du savant bénédictin. Par exemple, dans un de ces titres (sub. n° 10) qui appartient au onzième siècle, on lit : *pontifex cum omni schola clericorum descendit ad benedicendos fontes, primicerio et cantoribus decantante, etc.* Cette école conserva tout son éclat jusqu'à la translation du saint siége à Avignon, par le pape Clément V; alors l'institution de nouveaux chanteurs et d'une école de jeunes clercs chantans, qu'on tirait de Toulouse, fit décheoir de son ancien lustre l'*école des chantres*, qui n'avait point quitté Rome (*vitæ Paparum Avenion. Steph. Baluzii.* T. 1. p. 416).

Grégoire XI ayant transporté de nouveau le siége apostolique à Rome au mois de janvier 1377, y fut accompagné par ses chanteurs avignonais; alors s'introduisit dans la chapelle pontificale un double système de chant : le premier, exécuté par les anciens chantres Romains, consistait dans le plain-chant pur de la tradition romaine, sur lequel on introduisait seulement en de certaines solennités des *harmonisations* aux finales, le second, auquel les chantres avignonais étaient habitués, était le *faux-bourdon*, qui consistait à faire chanter le plain-chant à la partie supérieure, tandis que la partie intermédiaire suivait le même chant à la quarte inférieure, et la basse ou *bourdon* à la sixte majeure ou mineure suivant le mode. Par une singularité assez remarquable, il se trouva aussi dans le même temps deux chefs de la chapelle; l'un était le *primicerius* de l'école des chantres,

l'autre, le maître des chanteurs avignonais. On ne sait comment s'arrangèrent les différens qui dûrent s'élever alors entre ces deux chefs; mais vingt ans après le retour de Grégoire à Rome, on trouve un abbé *Angelo*, du monastère de Sainte-Marie de *Rivaldis*, qui portait le titre de *maestro della capella del papa*, titre qui paraît avoir été substitué par Grégoire XI, à celui de *Primicerius*, comme celui de *scuola dei cantori* fut changé vers le même temps en celui de *collegio dei cappellani cantori* (collége des chanteurs chapelains), que la chapelle pontificale porte encore aujourd'hui. La maîtrise de ce collége fut exercée par des prêtres constitués en dignités ecclésiastiques, depuis 1397 jusqu'en 1574, époque où elle passa dans le collége même. Voici la liste des maîtres de la chapelle pontificale, constitués en dignité ecclésiastiques, depuis la création de la maitrise jusqu'en 1574.

1397. Angelo, abbé de Sainte-Marie de *Rivaldis*.
1462. Nicolas Fabri, maître-ès-arts et gouverneur de Rome.
1469. Bartholomé de Maraschi, évêque de Castello.
1492. Christophe Borbone, de la famille des marquis de Petralta, évêque de Cortone.
1507. François Sinèbaldi, évêque d'Osimo et chanoine de la basilique du Vatican.
1515. Éliazar Genet surnommé *il Carpentrasso*, premier chapelain chanteur et évêque *in partibus* (1).

(1) Éliazar Genet, plus connu sons le nom *il Carpentrasso*; a été pris pour un musicien espagnol par beaucoup d'écrivains sur l'histoire de la musique; cependant il est certain que son véritable nom était Geent, et que le surnom il Carpentrasso lui avait été donné à cause de la ville de Carpentras où il était né vers 1470. On vient de voir qu'il fut d'abord chapelain, chanteur de la chapelle pontificale.

1526. Antoine Scaglioni, évêque d'Aversa, sa patrie.
1529. F. Gubriele, archevêque de Durazzo, et ensuite évêque de Castro.
1535. Bartholomé Croto, évêque *in partibus*.
1540. Louis Magnasco di S. Fiora, évêque de Castro et ensuite d'Assise.
1551. Jérôme Macchabei, évêque de Castro et chanoine de la basilique du Vatican.
1562. Ptolomée Galli, évêque de Mortara, puis archevêque de Siponto et prêtre-cardinal.
1564. Jean Amati de Cori, évêque de Minori, et chanoine de Saint-Jean-de-Latran.
1566. Égide Valenti de Pesaro, évêque de Sutri et Nepi.
1567. Joseph Panfili, de Vérone, évêque de Segni.
1574. Antoine Boccapadule, secrétaire des brefs et chanoine de Saint-Pierre.

A ce dernier dignitaire succéda Jean-Pierluigi de Palestrina, qui ne porta point le titre de *maître de chapelle*, parce qu'il était marié, mais celui de *compositeur*. Depuis cette époque les fonctions de maître de chapelle pontificale ont toujours été confiées à quelques-uns des chapelains chanteurs.

Beaucoup de compositeurs et de musiciens célèbres des trois derniers siècles ont été chanteurs de cette célèbre chapelle. Les réglemens exigent que tous ceux qui y entrent en cette qualité soient célibataires. D'assez grands privilèges

Pendant qu'il occnpait cette place, il écrivit des *Magnificat* qui se chantent encore, et *se chanteront dans l'avenir*, dit M. Baini, dans la chapelle pontificale. Ses *Lamentations de Jérémie* existent encore dans les archives de la chapelle en un surperbe manuscrit sur vélin, coté 123.

sont attribués à la chapelle et à ceux qui en font partie, mais il est défendu de chanter sur la scène.

La musique d'église qu'on exécute dans la chapelle pontificale est prise dans les œuvres de Palestrina et de tous les grands maîtres de l'ancienne école romaine, la plus pure et la plus correcte de toutes. Cette musique est sans accompagnement et pour des voix seules, l'orgue ni les autres instrumens n'ayant jamais été admis dans la chapelle. On est frappé d'étonnement en lisant dans le bel ouvrage de l'abbé Baini la liste des compositions d'un ordre élevé, qui se trouvent dans les archives de cette chapelle.

La chapelle pontificale ou chapelle du pape proprement dite exécute au quirinal; La *chapelle sixtine* est au Vatican. Par une bulle du 1er janvier 1480, le pape Sixte IV avait permis au chapitre du Vatican d'attacher au chœur *dix chanteurs, afin de rendre l'office*, comme s'exprime la bulle, *semblable à celui de la chapelle pontificale*. Ce fut le commencement de la chapelle sixtine; mais elle ne prit tout son développement que quand Jules II voulant affranchir la musique d'église italienne de la nécessité de se recruter par des musiciens étrangers, institua près du chœur de la chapelle composé de douze chanteurs, une école de musique où dix écoliers étaient admis. La constitution de cette école date du 19 février 1513, et la chapelle prit dès-lors le nom de chapelle *Giulia*. Si l'on jette un coup-d'œil sur la composition des divers chapelles de Rome, au moment ou Jules II organisa l'école de la chapelle sixtine, on voit qu'en effet la plupart des musiciens étaient belges, espagnols ou français. C'étaient Jean Scribano, espagnol doyen de la chapelle pontificale; Christophe Môrales, de Seville; Bartholomé; Scobedo, de Zamora, dans le royaume de Léon; Léonard Barré, de Limoges; Ghislin Dankerts, de Tholen en Zélande; Jean

Mont, d'Aix-la-Chapelle; Antoine Lobial, de Normandie; Charles d'Argentil, de Picardie; Jacques Arkadelt et Jean le Conte, flamands, tous excellens chanteurs de la chapelle apostolique, et compositeurs célèbres de musique sacrée. Il faut y ajouter D. Vincenzo, portugais; Jacquet, de Berchem; François Roussel, français; Claude Gondinal, et beaucoup d'autres belges et français. La chapelle, et surtout l'école de musique qui y était attachée, ne furent définitivement constituées que sous le pontificat de Paul III. Au mois de décembre 1534, le premier maître de cette école fut Jacques Arkadelt, qui entra en fonctions au mois de janvier 1539, aux appointemens de quatre écus par mois. Il ne resta en possession de sa place que jusqu'en décembre de la même année, et eut pour successeur Rubino, qui instruisit les enfans de chœur jusqu'en 1545. Au mois de janvier de cette année, Jean-Baptiste Busso lui succéda; au mois de mars 1545, Dominique Ferrabosco fut chargé de l'instruction de plusieurs enfans de la chapelle *Giulia*, mais il quitta la maîtrise en janvier 1548. Les autres maîtres qui lui succédèrent ensuite, furent François Rosselli, en 1548, et Rubino en 1550; l'illustre Palestrina fut ensuite appelé pour remplir cette charge, qui depuis a été jointe à celle de maître de la chapelle.

Voici la liste des maîtres de la chapelle sixtine depuis 1551.

septembre 1551.	*Jean-Pierluigi de Palestrina*, jusqu'à la fin de décembre 1554.
janvier 1555.	*Jean Animuccia,* Florentin, jusqu'à la la fin de mars 1571.
avril 1571.	*Jean-Pierluigi de Palestrina*, rentre jusqu'en février 1594, époque de sa mort.
12 mars 1594.	*Roger Giovanelli*, de Velletri, jusqu'à la fin de mars 1599.

26 avril 1599.	*Étienne Fabbri*, l'ancien, jusqu'à la fin de septembre 1601.
2 mars 1602.	*Asprilio Tacelli*, qui quitta bientôt pour entrer au service de la cour de Pologne.
1 janvier 1603.	*François Soriano*, Romain, qui se retira au mois de juin 1620, à cause de son grand âge.
23 juin 1620.	*Vincent Ugolini*, de Pérouse; il se retira au mois de février 1626,
16 février 1626.	*Paul Agostini*,, de Vallerano; il mourut au mois de septembre 1628.
8 octobre 1629.	*Virgile Mazzocchi*, de Civita-Castillano; il mourut au mois d'octobre 1646.
7 novembre 1646.	*Horace Benevoli*, Romain; il mourut le 17 juin 1672.
20 juin 1672.	*Hercule Bernabéi*, de Caprarola; il se retira en 1674.
1 mai 1674.	*Antoine Masini*; il mourut le 20 septembre 1678.
21 septembre 1678.	*D. François Beretta*, Romain, mort le 6 juillet 1694.
19 juillet 1694.	*Paul Lorenzani*, mort au mois d'octobre 1713.
19 novembre 1713.	*Thomas Bay*, de Crevalcuose, mort le 22 décembre 1714.
1 janvier 1715.	*Dominique Scarlatti*; il se retira au mois d'août 1719.
3 septembre 1719.	*Joseph-Octave Pitoni*, de Rieti, mort le 1er février 1743.
1 mars 1743.	*Pierre-Paul Bencini*, mort le 6 juillet 1755.



20 avril 1749.	*Nicolas Jomelli*, d'Aversa, coadjuteur de Bencini, se retira en 1754.
3 juin 1754.	*Jean Constanzi*, Romain, coadjut de Bencini après la retraite de Jomelli, fut titulaire le 7 juillet 1755; mort le 5 mars 1778.
21 mars 1778.	*Antoine Buroni*, Romain, mort le 21 décembre 1792.
3 mars 1793.	*Pierre Guglielmi*, de Massa di Carrara, mort le 19 novembre 1804.
8 décembre 1804.	*Nicolas Zingarelli*, de Naples, s'est retiré à Naples.
1811.	*Joseph Jannaconi*, Romain, mort le 16 mars 1816.
23 juin 1816.	*Valentin Fioravanti*, Romain, maître actuel.

La chapelle sixtine est très-inférieure à la chapelle pontificale, soit sous le rapport de l'exécution, soit sous celui de la musique qu'on y entend. Les ouvrages de *Piltoni,* de *Foggia*, de *Ballabene*, de *Costanzi*, de *Colonna*, de *Clari* et de *Benevoli,* quelque soit le mérite qu'on se plaise à y reconnaître, sont inférieurs à ceux de Palestrina, qu'on exécute beaucoup plus rarement à cette chapelle. Comme à la chapelle pontificale, les instrumens sont exclus de la chapelle sixte, l'orgue seul y est en usage; malheureusement on n'y trouve plus d'organiste qui rappelle la belle et large manière de Frescobaldi, ni même le style plus moderne de Dominique Scarlatti. L'état dans lequel l'art de toucher de l'orgue est tombé à Rome comme dans le reste de l'Italie, est une véritable dégradation.

La chapelle sixtine comme la chapelle pontificale est

tombée dans un état de dénuement absolu de voix de soprano, parce qu'il ne se fait plus de castratti en Italie. De bonnes écoles où l'on formerait un certain nombre d'enfans de chœur pourrait seul empêcher la perte totale de la musique d'église à Rome; mais outre que ces écoles n'existent pas, les ressources qu'on en tirerait ne seraient que précaires comme les voix qui n'ont pas muées, et la belle tradition d'exécution qui ne peut s'acquérir que par une longue habitude, ne serait jamais le partage de ces enfans, dont l'éducation musicale serait à peine ébauchée quand ils perdraient leur voix. Pour comprendre ceci, il faudrait savoir à quel degré de perfection on était parvenu autrefois, particulièrement à la chapelle pontificale. Il n'est que trop réel que dans quelques années, il ne restera plus rien de cette chapelle qui faisait autrefois l'admiration de tous les artistes qui avaient l'occasion de l'entendre, et nulle puissance humaine ne pourra la faire revivre. Trois siècles d'études et une succession non interrompue de supériorités musicales avaient été nécessaires pour la rendre ce qu'elle était vers 1775.

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

Clôture du Théâtre Allemand.

Les talens réunis de Mme Schrœder-Devrient et d'Haitzinger ont eu assez d'attrait pour attirer, pendant plus de deux mois, tous les vrais amateurs de musique, c'est-à-dire ceux qui ne fréquentent point un spectacle par le seul motif qu'il est de bon ton de s'y rendre. Une musique consciencieuse et forte, des chœurs bien exécutés, et cet air de conviction trop rare, non-seulement sur nos théâtres, mais même à l'Opéra-Italien, ajoutaient au plaisir qu'on éprouvait à entendre deux beaux talens. Il est vrai que plusieurs rôles laissaient à désirer, et que l'orchestre était de la plus grande faiblesse; mais Mme Schrœder et Haitzinger faisaient oublier ces défauts.

Les plus beaux morceaux de *Freyschütz* et *Fidélio* composaient la dernière représentation qui a eu lieu mardi dernier. Mme Fischer s'est fait justement applaudir dans la grande scène du premier ouvrage. Cette musique est celle qu'elle chante le mieux, parce que c'est celle qu'elle a le plus étudiée; elle devrait en conclure que le travail est en général ce qui manque dans son chant. Elle n'est point assez musicienne pour se hasarder légèrement; mais possédant

une jolie voix, elle pourrait avoir des succès si elle étudiait beaucoup ce qu'elle chante.

Le congé de Haitzinger était expiré; il n'a pu rester à Paris pour la clôture du théâtre où il avait reçu de nombreuses marques de satisfaction du public; c'était une perte réelle, car outre que sa belle voix fait un grand effet dans le rôle de *Florestan*, il joue ce rôle avec beaucoup de chaleur. M. Eichberger, qui l'a remplacé, ne possède ni ses moyens ni son énergie; c'est un chanteur assez pur, mais froid et incapable d'animer les belles scènes du deuxième acte de *Fidelio*. Genée, qui joue le geolier, a de l'intelligence, mais sa voix est dure et sans timbre; enfin le gouverneur était abandonné à je ne sais quel choriste, incapable de soutenir un pareil rôle. Mme Devrient était donc seule; mais sa verve admirable a suffi pour soutenir jusqu'au bout l'attention et l'intérêt des spectateurs. Redemandée avec enthousiasme à la fin de *Fidelio*, elle est venue recevoir de vifs témoignages du plaisir qu'elle avait fait à l'auditoire.

On assure que le directeur de la troupe allemande a le projet de revenir à Paris l'été prochain, et que Mme Schrœder est engagée pour cette saison, ainsi que Haitzinger. L'emploi des basses, beaucoup trop faible cette année, sera rempli convenablement la saison prochaine; enfin les représentations devant avoir lieu au théâtre des Nouveautés, on a l'assurance que l'orchestre sera beaucoup meilleur.

— Le célèbre chanteur David est arrivé à Paris depuis quelques jours. Il a voulu prendre du repos et étudier le goût du public parisien avant de débuter au Théâtre-Italien.

— M. Spontini, compositeur au service du roi de Prusse, et directeur de la musique royale de Berlin, est aussi à Paris; il a obtenu un congé de quelques mois pour se reposer de ses fatigues.

— De grands et notables changemens se préparent au théâtre des Nouveautés tant dans le personnel que dans le répertoire. M. Laurent qui a dirigé pendant trois ans le Théâtre-Italien, convaincu que le public français sent maintenant le besoin d'entendre de la musique, et voyant la triste position dans laquelle se trouve l'Opéra-Comique, a conçu le projet d'améliorer son orchestre, d'augmenter le nombre de ses choristes et d'engager quelques chanteurs, au moyen desquels il pourra exécuter de petits opéras. On ne peut qu'applaudir à cette idée, puisqu'elle tend à répendre le goût de la musique chez une certaine portion de la population. Les premiers essais de M. Laurent ne seront pas brillans sans doute, mais ils pourront devenir satisfaisans par la suite. Une représentation a été donnée au théâtre des Nouveautés le 28, au bénéfice de Volnys; elle se composait de deux pièces des Nouveautés et de *la Famille Suisse*, dans laquelle Mme Schrœder a rempli le principal rôle.

Cette habile cantatrice a été sublime dans quelques parties de son rôle; naturelle dans toutes. Elle a été du reste fort mal secondée. La musique du *duc de Montfort*, pièce nouvellement représentée au théâtre des Nouveautés, tirée des opéras de Rossini et de Bellini, est bien arrangée, et produirait de l'effet avec une meilleure exécution. La représentation n'avait attiré que peu de monde, aussi a-t-elle été froide.

— Si on en croit les bruits qui circulent sur l'Opéra-Comique, ce théâtre ne pourrait pas rouvrir avant deux mois, et, en effet, il est facile de concevoir qu'un tel délai soit indispensable, pour que ce théâtre subisse la régénération que nécessite l'état déplorable dans lequel il est tombé depuis quelques années; mais il paraît que l'ordre a été donné aux propriétaires de faire jouer sous peu de jours, s'ils ne veulent voir leur privilége aboli en faveur d'un autre théâtre. On

aurait fait sentir au ministère le tort immense que fait aux entreprises théâtrales de la province, et à la musique en général, l'absence de scènes musicales à Paris. Il y a long-temps que le besoin d'un second théâtre d'opéra comique se fait sentir, on dit que l'autorisation est sur le point d'en être donnée au directeur du théâtre des Nouveautés.

— Mme Pasta se trouve en ce moment à Varsovie; on espère que cette cantatrce se décidera à donner quelques représentations avec Mlle Sontag.

— Un journal annonçait hier que Mme Schrœder doit débuter lundi à l'Académie royale de Musique dans *la Vestale*. Nous pouvons assurer que ce fait est dénué de fondement.

— On lit dans *le Courrier du Bas-Rhin*, du 26 juin : « Mozart accompagnant son père dans ses voyages, donnait des concerts à l'âge de sept ans. Cet étonnant phénomène se reproduit aujourd'hui dans la famille suisse Kolla, qui s'est acquis un nom déjà célèbre. Elle se compose de quatre frères de six à onze ans qui forment un quatuor de violons, et de leur père qui est leur seul maître ! Elle a déjà fait un voyage à Londres et à Paris pour se perfectionner dans son art. Ces quatre enfans ont excité la plus vive admiration dans un voyage qu'ils ont fait en Allemagne, et le célèbre Paganini leur a même fait présent de croix en or. »

VARIÉTÉS.

Sur la célèbre cantatrice Banti.

Il n'est point de *dilettante* de 1789 qui ne se souvienne encore avec délices du talent de Georgette Brigitte Banti, cantatrice d'un ordre supérieur, qui brilla concurremment avec la Morichelli au théâtre de Monsieur, et qui obtint sur les principaux théâtres de l'Europe des succès éclatans. Cependant, telle est l'instabilité des choses humaines, qu'une si belle renommée avait été suivie d'un profond oubli, et que les biographes les plus consciencieux n'avaient pu découvrir si elle vivait encore, ni dans quel lieu elle avait choisi sa retraite. Un voyageur anglais a découvert sa tombe dans un ancien monastère converti en cimetière, à deux milles de Bologne. L'épitaphe placée sur cette tombe fait connaître et le lieu de sa naissance, et l'époque où elle vit le jour, et celle de sa mort. Nous croyons qu'on ne la verra pas sans intérêt, et qu'on nous saura gré de la rapporter.

HIC SITA EST
BRIGITTA GIORGIA
ORTU CREMENSIS CIVITATE BONONIENSIS
UXOR ZACHARIÆ BANTI
ADLECTA HONORIS CAUSA
INTER SODALES PHILARMONICOS
QUÆ
OB EXIMIAM CANTUS PERITIAM
DOMI FORISQUE
MAXIMAM LAUDEM SIBI PEPERIT
VIXIT A. XXXXVII OBIIT XII KAL. MART. MDCCCVI.
DOMINICUS BARBIERUS DOCTOR LEGUM
ET VICTORIA CONJUX
SOCRUI ET MATRI FECERUNT.

SOUSCRIPTION

A la Collection complète des Quintetti et Quatuors de George Onslow.

Le succès toujours croissant qu'obtiennent les productions de M. G. Onslow lui ayant acquis une réputation européenne, nous avons cru remplir le désir des vrais amateurs en entreprenant une nouvelle publication de ses *Quintetti* et *Quatuors* pour instrumens à cordes.

Afin que cette collection pût figurer dignement, sous le rapport de la typographie, dans les bibliothèques qui renferment déjà Haydn, Mozart, Beethoven, Fesca, etc., nous avons mis tous nos soins pour que notre édition fût irréprochable.

Cette collection, gravée avec soin sur étain fin par Richomme, graveur du roi, et imprimée sur grand papier vélin superfin, en tête de laquelle se trouvent : le portrait de l'auteur, dessiné par Grévedon; un *fac simile* de musique écrite par notre Beethoven français, une table thématique, et la liste alphabétique des souscripteurs, paraîtra en six livraisons, comme il suit :

Ire Livraison. Op. 1er., 3 quintetti; op. 4, 1er liv., 3 quatuors. Prix : 20 fr.

IIe livraison. Op. 17, 18, 19, 3 quintetti; op. 4, 2e liv., 3 quatuors. — 20 fr.

IIIe Livraison. Op. 23, 24, 25, 3 quintetti; op. 9, 3e liv., 3 quatuors. — 20 fr.

IVe Livraison. Op. 27, 32, 33, 3 quintetti; op. 10, 4e liv., 3 quatuors. — 20 fr.

Ve Livraison. Op. 34, 37, 2 quintetti; op. 21, 5e liv., 3 quatuors. — 20 fr.

VIe Livraison. Op. 38 39, 2 quintetti; op. 36, 6e liv. 3 quatuors. — 20 fr.

Nota. Les deux dernières livraisons contenant seulement



2 quintetti au lieu de 3, n'en forment pas moins le même nombre de planches, ces quintetti étant plus considérables que ceux des autres livraisons.

Les œuvres 38 *et* 39, *inédits*, *ne paraîtront que dans cette collection.*

La 1re livraison du 1er au 15 juillet, et les autres successivement de mois en mois.

La souscription sera fermée au 1er août; passé cette époque, les livraisons seront du prix net de 30 francs.

Par un traité conclu avec M. G. Onslow, nous pouvons assurer à nos souscripteurs tous les *quintetti* et *quatuors* que composera par la suite cet auteur. Nous nous engageons en même temps de fournir une semblable édition à celle que nous publions en ce moment.

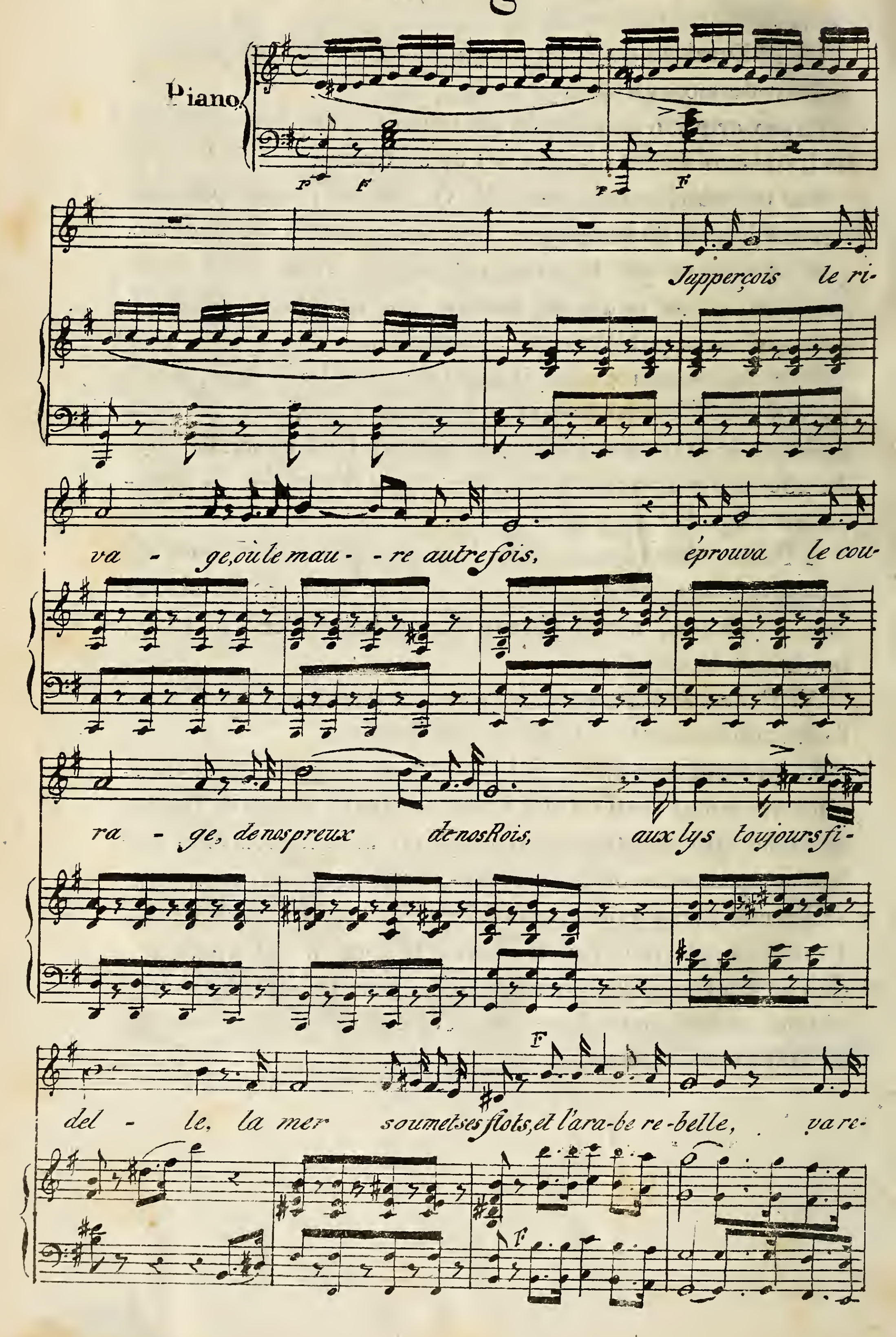
Pour être souscripteur, il suffit de remplir l'engagement ci-contre et de le renvoyer à l'adresse ci-dessous, avec le montant de la 1re livraison, en joignant l'indication précise du nom et l'adresse du signataire, en le détachant du prospectus auquel il est joint.

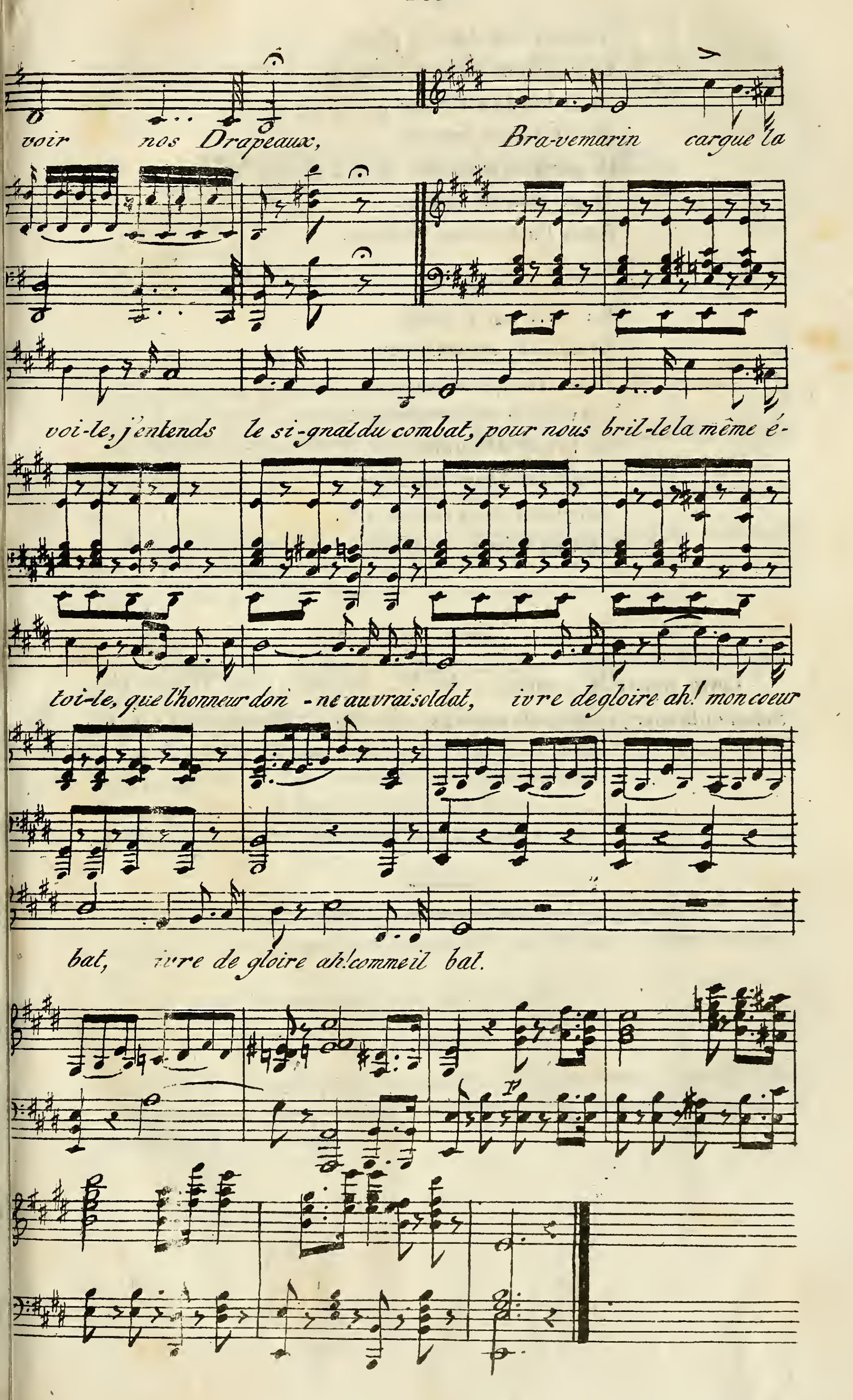
A Paris, chez Ignace Pleyel et compagnie, éditeurs de musique, facteurs de pianos du Roi et de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, ayant obtenu la médaille d'or en 1827; boulevart Montmartre.

N. B. Les souscripteurs de province payeront en sus, pour l'affranchissement, 2 fr. 50 c. par livraison.

Le prospectus qu'on vient de lire ne peut manquer d'exciter vivement l'intérêt des vrais maîtres de musique instrumentale. Qui d'entre eux n'a pas été maintes fois ému par les compositions originales sans bizarrerie, savantes sans sécheresse, gracieuses sans afféterie, de M. Onslow? La France se glorifie d'avoir donné le jour à cet amateur, qu'elle peut opposer aux maîtres les plus habiles des autres nations européennes. Le succès de la collection de ses œuvres ne saurait être douteux.

J'ENTENDS LE SIGNAL DU COMBAT.
Chant de guerre.




voir nos Drapeaux, Bra-vemarin cargue la
voi-le, j'entends le si-gnal du combat, pour nous bril-le la même é-
toi-le, que l'honneur don - ne au vrai soldat, ivre de gloire ah! mon coeur
bat, ivre de gloire ah! comme il bat.

Vois au loin dans la plaine
Fuir de nombreux troupeaux ;
Et la horde africaine,
De l'insolent corsaire
Ils portent le butin
D'une course légère :
Nous l'attendrons demain.

En carré sur la plage
Avançons, serrons-nous ;
D'une troupe sauvage
Bravons le vain courroux.
De la soif dévorante
On dit qu'il faut souffrir ;
Autre soif nous tourmente,
C'est de vaincre ou mourir *.

* Cette nouvelle romance, de M. Panseron, se trouve chez Schonenberger, éditeur de musique, boulevart Poissonnière, n. 10.

BULLETIN D'ANNONCES.

Cavatina, per contralto, del Saladino de Vaccai. Prix : 3 fr. 75 c.

La Sorcière, chansonnette, de Berton. — 2 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

La blanche Maison et *le Pêcheur de Sorrente*, romances mises en musique par M. P. Duchambge.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Il Pirata, musique de V. Bellini, ouverture à grand orchestre. Prix : 9 francs.

N'éveillez pas le Chat qui dort, romance, musique de Masini. — 2 fr.

Le Conseil, romance, musique du même. — 2 fr.

La jeune Mendiante, romance, du même. — 2 fr.

Ida, tais-tois, romance, du même. — 2 fr.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

Chants polonais, nationaux et populaires, publiés par Albert Sowinsky, et traduits en français par G Fulgence et Fr. de Frémont, en deux livraisons. Prix : 30 fr.

Paris, Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n. 18.

Deuxième Air varié pour le violon avec accompagnement de second violon; alto, et basse ou piano, composé par F. Faure, élève de Baillot, et artiste du théâtre des Arts, à Rouen.

Nouveaux principes de Violon, à l'usage des commençans, pour servir d'introduction à la Méthode du Conservatoire, dédiés à M. Jacques Reiset fils, par F. Faure. Prix : 12 fr.

Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue Saint-Honoré, n. 123 ; et rue de Richelieu, n. 92.

La Fiancée du Brigand, opéra en trois actes, paroles françaises et allemandes, avec accompagnement de piano, dédié à S. A. R. Louis, grand duc de Hesse et du Rhin, etc., etc. ; par Ferd. Ries. Prix : 50 fr.

A Paris, chez Richault, boulevart Poissonnière, n. 16.

Collection complète des Œuvres composées pour le piano-forté, par L. Van Beethoven ; dédiée à S. M. l'impératrice de toutes les Russies, par l'éditeur. Quatrième livraison. Prix : 20 fr.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

(10 Juillet 1830.)

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, directeur de la *Revue Musicale*.

Monsieur,

J'ai lu avec intérêt l'article que vous avez inséré dans la huitième livraison du tome VIII de la *Revue Musicale*, sur cette question : « Si de *longues études musicales ne sont point* » *nuisibles à l'imagination.* » Permettez-moi de vous adresser quelques réflexions sur ce sujet ; vous verrez que je partage vos principes.

De toutes les opinions sur la musique qui sont aujourd'hui malheureusement répandues, il en est peu de plus funestes que celle qui fait sans cesse opposer la pratique à la théorie, comme si l'on pouvait avoir une bonne pratique sans théorie, c'est-à-dire sans une saine appréciation des faits. Pour combattre les partisans de cette opinion, il est nécessaire de remonter aux principes qui sont communs à toutes nos connaissances et dont le système forme la véritable science première : il faut interroger la physiologie.

Les objets extérieurs en frappant nos sens font naître en nous des sensations qui sont transmises par le canal des nerfs, et, selon toute apparence, au moyen d'un fluide sensible électrique au cerveau qui les perçoit par l'attention, c'est-à-dire par la direction vers le sens occupé, de toute la faculté sensitive dont on peut disposer.

Delà naissent les idées qui composent notre intelligence. Chacun de nous possède donc une somme plus ou moins grande d'idées ; mais il ne sait pas toujours s'en servir ; il n'en a pas toujours la conscience ; l'intelligence qui reste inactive, s'engourdit : c'est un terrain stérile, parce qu'il n'est point suffisamment cultivé. Au contraire, les hommes que l'on regarde généralement comme d'une intelligence supérieure, l'ont acquise par l'attention qu'ils ont apportée à la perception des idées, à l'analyse des sensations. De la somme des observations et des comparaisons qu'ils ont faites dans le cours de leur expérience personnelle, est résulté une provision d'idées plus ou moins étendues, plus ou moins justes ; toujours indispensables.

Il y a, sans doute, inégalité native entre les intelligences, et je ne dirai point avec M. Jacotot, que tous les hommes seraient égaux en facultés intellectuelles, si elles étaient également secondées par l'éducation. La physiologie démontre le contraire ; on peut, je crois, soutenir la proposition inverse, c'est-à-dire qu'à l'exception des monstruosités, comme les idiots, les crétins (encore pense-t-on que ces difformités sont le résultat de l'influence permanente de certaines causes propres aux contrées qu'ils habitent), il n'y a ni incapacités absolues, ni incapacités relatives. Il n'y pas d'hommes absolument incapables de faire un travail donné : on fait plus ou moins bien ; mais il y a une disposition organique qui donne plus d'aptitude à une chose qu'à une autre ; encore cette aptitude dépend-elle bien souvent des circonstances qui ont fécondé les germes de l'intelligence d'une manière plutôt que d'une autre. Le degré de capacité dépend du degré d'attention que l'on met à en explorer à fond un ouvrage, une question ; à l'examiner sous toutes les faces, à en exprimer, pour ainsi dire, tous les sucs. La différence entre ses intelligences peut donc venir souvent de ce que les



idées de tel individu n'ont pas été sainement et suffisamment développées par l'éducation des circonstances où il s'est trouvé depuis son berceau, tandis qu'un autre bien dirigé s'avance à pas de géant avec une certaine provision d'idées justes, et l'habitude de les appliquer. Nous en voyons un exemple chez les enfans des riches, qui se forment plus vite et mieux que ceux des autres, mais qui, bien souvent, s'arrêtent en route et vont moins loin à défaut d'émulation, à défaut de nécessité. Il en est de même de certains virtuoses imberbes qui trompent toutes les espérances. Il s'ensuit donc que l'éducation mieux entendue rapprocherait beaucoup les intelligences; il s'ensuit aussi que l'étendue de l'intelligence dépend de la quantité des idées acquises.

Cela posé, examinons *si de longues études peuvent nuire à l'imagination*, et, dans ce cas, comment elles peuvent lui être nuisibles.

On suppose que l'imagination livrée à elle-même, pourrait trouver un art nouveau. Nous voyons, cependant, tous les jours des résultats des imaginations déréglées. Et, d'ailleurs, comment peut-on créer quelque chose de rien? Une idée ne naît pas sans une sensation : où puisera-t-on cette sensation, si ce n'est dans l'art dont on s'occupe? Voilà donc que l'on agira d'après les erremens des maîtres de cet art. Il est vrai qu'on ne les suivra qu'imparfaitement si l'on a peu étudié; mais il est vrai aussi que l'on ne fera qu'imparfaitement. Il faut donc toujours commencer par les idées des autres que l'on s'approprie plus tard, et au moyen desquelles on en trouve de nouvelles. Les innovations en toutes choses ne sont que des modifications; il y a toujours une relation : il ne peut donc pas y avoir d'art musical tout-à-fait étranger à celui que nous connaissons, composé d'élémens tout-à-fait différens de ceux dont on fait usage actuellement.

Mais, dit-on, on gêne son originalité par des formules : ne nous y trompons pas, on prend souvent la bizarrerie pour l'originalité. Quant à celle-ci, elle est *originelle :* c'est l'individualité. Ne craignez pas qu'elle se perde sur les bancs de l'école ; elle court plus de risques par le contact de la société que par les formules.

On ne me contestera pas, sans doute, que plus on a acquis d'idées analogues à l'art dans lequel on veut créer, plus on est maître de sa matière ; conséquemment, plus on a de facilité à lui donner une direction convenable, plus on imprime de puissance à sa création.

Je le répète, pour bien voir un objet, pour voir nettement ce qui s'y trouve, il faut l'examiner sous toutes ses faces. Ce n'est qu'alors que les facultés créatrices se révèlent. Tel s'évertuera vainement à trouver dans un objet quelconque ce qu'un homme exercé y verra du premier coup-d'œil. La faculté de voir est innée ; celle de regarder s'acquiert. Il ne suffit pas qu'un objet frappe notre vue pour être compris de l'intelligence pour qu'il fructifie ; il faut encore, pour ce succès, qu'il fixe notre attention. D'ailleurs, rien dans les arts ne se fait subitement et sans préparation ; toutes les découvertes sont amenées d'une manière tellement graduée qu'elles deviennent presqu'insensibles ; il y a seulement certaines époques où des observations accumulées, et des besoins généralement sentis, conduisent les hommes les plus heureusement organisés ou placés dans des circonstances plus favorables, à saisir des rapports nouveaux qui donnent une nouvelle direction aux habitudes. Ces rapports sont établis par l'esprit entre les différentes idées que l'étude de l'art a fait naître. Or, plus cette étude aura produit d'idées, plus les rapports seront nombreux et faciliteront l'invention. Les études sont donc un moyen puissant d'invention.

Il s'agit maintenant de savoir *si elles peuvent nuire à l'imagination.*

Il est certain que si l'attention est distraite trop long-temps des idées qui fournissent des tableaux, des couleurs à l'imagination, celle-ci se calme, se refroidit et perd de son activité. Les maîtres qui enseignent, les artistes qui travaillent doivent donc éviter de traiter avec trop de continuité un genre de travail qui demande peu d'imagination, genre beaucoup plus restreint qu'on ne le pense, car l'imagination peut avoir une grande part à de belles marches de basse, à de piquantes successions d'accords. Il est également certain que pour faire un ouvrage aussi parfait qu'il est donné à l'homme de l'obtenir, il faut qu'il emploie à peu près également les facultés du cerveau, qui doivent concourir à la création de cet ouvrage.

Ces facultés sont : 1° la mémoire qui renouvelle nos sensations, réveille nos idées, mais sans y rien ajouter : elle demande peu de chaleur.

2° L'esprit qui compare, unit, divise les idées dont il tire sa qualité. Il y a des idées fortes qui engendrent le sublime, des idées grandes d'où naît le beau, des idées fines qui produisent le joli. L'esprit est profond ou superficiel, selon les idées dont il fait sa substance ; faux ou juste, selon l'analogie qu'ont entre elles les idées qu'il compare. Ce travail exige plus d'activité que celui de la mémoire.

3° L'imagination revêt ce travail de l'esprit des images qu'elle a empruntées à la mémoire, et qu'elle reproduit en traits de feu et parées des plus riches couleurs. L'esprit compose des vers, un tableau, de la musique ; l'imagination les emprient de poésie. C'est alors qu'il faut la plus grande expansion.

Enfin l'ensemble de ces facultés constitue le génie, dont l'étendue est déterminée par la somme des idées mises en

exercice et dont la force est plus ou moins grande, selon la faculté qui agit plus puissamment.

Il faut donc conclure delà que, plus on a étudié un art, plus on a d'idées sur cet art; plus, par conséquent, la faculté de l'imagination a de la facilité à choisir celles de ces idées qui lui conviennent; il ne manque plus alors que l'occasion qui l'échauffe et l'excite par le moyen des passions. N'oublions pas surtout que l'imagination n'est pas une faculté que l'on puisse perdre si aisément, puisqu'elle dépend du système nerveux, agent spécial de la sensibilité qui porte le sang au cerveau, et fait circuler la vie dans les différentes circonvolutions de ce centre d'action.

Corollaire.

Les passions sont un bien lorsqu'on les dirige convenablement; lorsqu'elles agissent de toutes leurs forces, elles conduisent au mal. Quant, au contraire, elles sont tempérées par la saine morale, elles rendent capables de grandes choses en entretenant une perpétuelle fermentation dans nos idées, qui, stériles chez les personnes froides, sont semblables à la semence jetée sur le marbre.

Ce sont les passions qui fixent fortement notre attention sur l'objet de nos désirs, nous le fait considérer sous des aspects inconnus aux autres hommes; ce sont elles qui portent le jeune artiste à admirer les ouvrages des hommes distingués qui l'ont précédé, ou à admirer ces mêmes hommes s'ils vivent encore. C'est un bonheur inexprimable pour ces jeunes gens de recueillir de la bouche de ces maîtres un mot touchant leur art, d'étudier leurs habitudes, de mériter leur attachement. Ces impressions de jeunesse étant très-vives, laissent des traces ineffaçables qui exercent une grande influence sur le reste de leur vie. D'où il résulte que

tout l'amour-propre se porte sur ce point unique ; on veut les imiter et même les surpasser ; on devient alors, pour atteindre à ce but si glorieux, comme l'avare qui entasse de l'or ; on recueille de nombreuses idées ; on puise partout ; l'étude devient le dieu auquel on sacrifie. La chaleur vitale développée par cette somme de connaissances et appliquée à un art fait qu'on le traite *avec génie*.

Les passions sont, au résumé, le feu qui tue ou vivifie selon l'usage qu'on en fait et les modifications qu'on lui fait subir.

Agréez, etc. J. A. Delaire.

AU MÊME.

Monsieur,

Dans presque toutes les livraisons de votre journal, vous parlez des pianistes, et deux articles ont suffi pour les harpistes.

Pour démontrer, si je puis, la cause de la rareté des exécutans sur la harpe, j'ai cherché à analyser et à comparer approximativement les difficultés à surmonter pour jouer de cet instrument ; difficultés causées par la perte de temps et la quantité de force qu'emploie un harpiste, comparativement à un pianiste ; c'est-à-dire que j'ai taché de préciser les mouvemens et d'apprécier les degrés de force qu'on doit employer sur chacun de ces instrumens, pour arriver au même résultat.

Qu'il soit question, par exemple, de plaquer avec énergie les trois accords parfaits de la tonique, de la dominante et puis de la tonique en *ut*. Le pianiste en un seul temps laisse tomber ses huit doigts sur huit touches lisses et larges de

10 lignes, et les 8 marteaux, d'un piano à 3 cordes font vibrer 24 cordes; ainsi pour ces trois accords il emploie 5 temps, et met 72 cordes en vibration : plus loin je parlerai de la résistance des touches et des cordes de la harpe.

Le harpiste pour frapper un accord : 1° passe chaque doigt entre 2 cordes, dont l'espace est tout au plus de 6 lignes; 2° il accroche ses doigts aux cordes qu'il entraîne hors de leur alignement, afin de ne pas toucher les cordes voisines; 3° il ferme la main et recule le poignet pour forcer les cordes à s'échapper de ses doigts; et 4° il porte la paume de la main sur les cordes pour en éteindre la vibration; car il n'y a pas d'étouffoir à la harpe, et il y en a au piano; le harpiste pour ces trois accords emploie donc 11 temps et ne met que 24 cordes en vibration.

La résistance d'une touche de piano comparée à la résistance de la corde d'une harpe est dans le rapport de 1 pour la touche et 11 pour la corde.

Par ce relevé, vous voyez, Monsieur, que comparativement au pianiste, le harpiste emploie plus du double de temps, et dix fois plus de force pour ne faire vibrer que le tiers des cordes :

Donc dans un duo de harpe et piano, si le harpiste veut rivaliser il faut qu'il ait des muscles et des doigts d'une vigueur peu commune; le pianiste marque ses temps mesurés en frappant, c'est au contraire en levant que le fait le harpiste, c'est-à-dire en quittant ses cordes, ce qui n'est pas aussi naturel.

De plus le pianiste à l'immense avantage de voir en même temps et sa musique et son clavier, tandis que pour un objet aussi essentiel, le harpiste est obligé de tourner continuellement la tête de l'un à l'autre; inconvénient auquel il faut ajouter le mouvement souvent actif que doivent avoir les pieds pour le jeu des pédales dans les modulations.

Au piano les demi-tons sont tout faits; il y a 12 touches entre chaque octave, et la position horizontale du clavier permet qu'on se serve des dix doigts : aussi les gammes chromatiques sur le piano sont-elles très-brillantes.

La harpe n'a que 7 cordes pour produire les 12 demi-tons; il faut employer 5 pédales et emprunter 5 notes aux cordes voisines pour y parvenir; observez d'ailleurs que la position verticale des cordes s'oppose à ce que les petits doigts puissent servir avec avantage.

Ainsi pour un jeu aussi compliqué que celui du genre chromatique, les harpistes n'ont que 7 cordes et 8 doigts, tandis que les pianistes ont à leur disposition 12 touches et dix doigts.

Mais si la harpe, jusqu'à présent, n'a pas permis aux harpistes d'avoir la volubilité de la crecelle, ils sont dédommagés par la belle qualité du son de l'instrument, par le charme de l'expression, la variété des sons que donne le toucher immédiat des doigts sur les cordes; variété que l'on ne peut obtenir du piano, dont les cordes sont touchées par des agens intermédiaires; et enfin par la quantité de nuances qu'on peut produire sur la harpe sans autre moyen que la simple pression des doigts sur les cordes.

J'ai fait l'expérience, qu'une corde fléchissait au poids d'une once, et qu'en s'échappant de cette pression le son en était appréciable. La résistance d'une corde pour un fortissimo est de 2 livres et demie; or dans 2 livres et demie il y a 40 onces, et j'ai remarqué que ces nuances, d'once en once amenaient un crescendo très-distinct, et susceptible encore de se subdiviser suivant la délicatesse du tact.

Je vous prierai encore de remarquer, Monsieur, que le pianiste est placé au milieu du clavier, et fut-ce un enfant qui n'eût que 3 pieds et demi de haut, en ouvrant les bras il aurait de l'extrémité d'une main à l'autre 42 pouces; or,

37 pouces faisant l'étendue d'un clavier à 6 octaves, cet enfant pour porter les mains près l'une de l'autre n'a plus qu'à se balancer.

Le harpiste a les deux bras en avant, le corps de la harpe appuyé sur l'épaule droite; si la main de ce côté a besoin de descendre dans les cordes de busse, cela devient très-gênant lorsqu'on a les bras courts; et comme MM. les compositeurs pour la harpe sont pour l'ordinaire des hommes grands et robustes, qu'ils peuvent avec facilité parcourir toute l'étendue des cordes et moduler avec aisance, c'est pour leurs moyens que le plus souvent ils écrivent et non pour ceux des femmes, et encore moins pour ceux des jeunes élèves; de sorte que si une dame veut exécuter un morceau nouveau, si elle n'a ni la vigueur ni la taille de l'auteur, elle se démène des pieds, des mains, du corps, et tout en se fatiguant elle ne produit que peu d'effet.

Je conclus donc que les compositeurs ne font de la musique et les facteurs des harpes que pour des mains d'alcides.

Il serait à désirer que MM. les facteurs fissent des harpes moins hautes, et surtout plus douces à jouer; cela pourrait se faire en mettant la direction des cordes en rapport avec les articulations des doigts; alors les cordes s'en échapperaient avec la même facilité que le font celles d'une guitare, et l'on y gagnerait du temps, en ce que l'échappement de la corde s'effectuerait par le second mouvement du doigt.

Il serait encore à désirer que les pédales fussent plus rapprochées du sol afin d'éviter le mouvement trop élevé des genoux.

Ce serait alors que les dames trouveraient plus agréable l'étude de la harpe, et que sous leurs doigts, cet instrument deviendrait un instrument de grâce et non de travail et de fatigue; car elles ne seraient plus dans la nécessité d'avoir recours à la force de leurs coudes et de leurs épaules pour

arracher les cordes des sillons qu'elles forment au bout de leurs doigts, et l'effet en serait plus brillant et plus rapide, en ce que l'exécutant n'éloignant pas les mains de la harpe, elles y seraient toutes portées pour ressaisir les cordes, puis préparer les positions suivantes; alors les mouvemens étant moins grands en seraient plus gracieux.

Toutes ces observations, Monsieur, vous donneront une idée de la cause actuelle de la rareté des harpistes.

Je vous prie d'agréer,

Monsieur,

L'assurance de la considération distinguée de votre très-humble serviteur,

GELINEK,

Professeur de harpe, *rue Neuve-St.-Roch*, *n°* 30.

Juin 1830.

BIOGRAPHIE.

Britton (Thomas), marchand de charbon à Londres, fut l'un des hommes les plus singuliers de son temps. Né près de Higham-Ferrers, dans le comté de Northampton, il se rendit à Londres fort jeune, et fut mis en apprentissage chez un marchand de charbon. Après avoir fini son temps, il s'établit marchand pour son compte, loua une espèce d'écurie dans *Aylesbury street*, *Clerkenwell*, et la convertit en une habitation. Peu de temps après il commença à se lier avec des savans et des artistes, et se livra à l'étude, tant de la chimie que de la musique. Ses dispositions étaient telles qu'en peu de temps il acquit de grandes connaissances dans la théorie et dans la pratique de cet art. Après avoir parcouru la ville, vêtu d'une blouse bleue et son sac de charbon sur le dos, il rentrait chez lui pour se livrer à l'étude, ou se rendait à la boutique d'un libraire nommé Christophe Bateman, dans laquelle se rassemblait une foule de savans et de gens de qualité.

Britton fut le premier qui conçut le projet d'établir un concert public à Londres, et qui l'exécuta. Ses concerts eurent lieu d'abord dans sa propre maison. Le magasin de charbon était au rez-de-chaussée, et la salle de concert au-dessus. Celle-ci était longue et étroite, et le plafond en était si bas qu'un homme d'une taille élevée aurait eu de la peine à s'y tenir debout. L'escalier de cette salle était en-dehors,

et ne permettait guère d'y arriver qu'en se traînant. La maison elle-même était si petite, si vieille et si laide qu'elle semblait ne convenir qu'à un homme de la dernière classe. Néanmoins, tel était l'attrait des séances de Britton, que la plus brillante société de Londres s'y rassemblait. Il paraît que l'entrée fut gratuite pendant quelque temps; mais on finit par établir une souscription de dix schellings par an, pour laquelle il fut stipulé que l'on aurait le privilége de prendre le café à un sou la tasse. Les principaux exécutans de ces concerts étaient le docteur Pepusch, Haendel, Banister, Henry Needler, John Hughes, Wolaston, Le Peintre, Philippe Hart, Henry Abiell, Whichello, etc. Le fameux violiniste Mathieu Dubourg y joua, enfant, son premier solo. Parmi les auditeurs habituels se trouvaient les comtes d'Oxford, de Pembroke et de Sunderland.

Britton avait rassemblé un collection précieuse de livres, de musique et d'instrumens qui fut vendue fort cher après sa mort. Il avait copié lui-même une si grande quantité de musique ancienne, que cette seule partie de sa collection fut vendue 100 livres sterlings, somme considérable pour ce temps. Il composait aussi et jouait fort bien du clavecin. La singularité de sa vie, ses études et ses liaisons firent penser qu'il n'était pas ce qu'il paraissait être. Quelques personnes supposaient que ces assemblées musicales n'étaient qu'un prétexte pour couvrir des rassemblemens séditieux; d'autres l'accusaient de magie; enfin il passait auprès de certaines personnes tantôt pour un athée, tantôt pour un presbytérien, et même pour un jésuite. Les circonstances de sa mort ne furent pas moins extraordinaires que celles de sa vie. Un forgeron, nommé Honeyman, était ventriloque; M. Robe, magistrat de Middlesex, qui faisait souvent partie des réunions du charbonnier, y introduisit Honeyman, dans l'intention de s'amuser en effrayant Britton. Il n'y réussit

que trop bien. Ce pauvre homme, entendant une voix, qui paraissait surnaturelle, lui annoncer sa fin prochaine s'il ne se jetait à genoux pour réciter ses prières, tomba en effet sur ses genoux, mais eut une si grande fayeur qu'il ne put proférer une seule parole, et qu'il mourut quelques jours après (en 1714), dans la soixantième année de son âge. Tous les artistes et une foule de grands seigneurs assistèrent à ses funérailles. Deux portraits de Britton ont été peints par Wollaston; l'un en blouse, l'autre au clavecin : ils ont été gravés tous deux.

SUR L'ORIGINE

DES ORNEMENS DE LA MÉLODIE.

Sans avoir de notions précises sur l'origine des ornemens dont les chanteurs font usage pour embellir quelquefois la mélodie, et plus souvent pour la défigurer, on se persuade communément que cette partie de leur art est moderne, que les procédés de la vocalisation sont nouveaux, et que le chant n'était autrefois qu'une lourde et lente psalmodie. Grande est cette erreur toutefois, car les *fioritures* ont pris naissance dans des temps déjà fort reculés, et l'abus qu'on en fait ne date pas d'aujourd'hui. Je sais qu'il ne faut pas prendre à la lettre les déclamations de quelques écrivains contre les ornemens dont les anciens chanteurs faisaient usage, et que les *molliores cantus*, les *minuritiones delicatae fractae*, et les *cincinni*, *modulique vocum suaves*, dont se sont plaints Jean-Baptiste Doni (1), Louis Cresollio (2), et Guidiccioni (3), dès le commencement du dix-septième siècle,

(1) J.-Bapt. Doni, *de Præstantia musicæ veteris*. Florentiæ, 1647, lib. 1.

(2) *Ludov. Cresolii Armorici e Soc. Jesu Mystagogus*, Lutetiæ Parisior. 1629. Lib. 3, sect. 4, pag. 627.

(3) Epistola Lœlii Guidiccioni, dat. Romæ, 17 Kal. Febr. an.

n'étaient pas du même genre que les brillans *gorgheggi* de Mmes Sontag, Malibran et Damoreau; mais ces déclamations prouvent du moins que, du temps de ces auteurs, on avait déjà renoncé à faire entendre la mélodie dans sa simplicité primitive. Je me propose d'examiner ici quels furent ces premiers ornemens dont les chanteurs se servirent, et quelle en fut l'origine. Il me faudra remonter bien haut pour en découvrir les premières traces, et je crois qu'on ne sera pas peu surpris de me voir chercher ces débauches légères de fantaisie dans le lourd *contrepoint*, dont le nom seul est un épouvantail. *Contrepoint* et *fioritures* sont deux choses *fort étonnées de se trouver ensemble*, aurait dit Diderot : il est cependant incontestable que la dégradation de l'une donna naissance à l'autre, comme j'espère le démontrer par la suite.

Dès le neuvième siècle les chantres avaient adopté l'usage d'improviser sur le plainchant de l'église une sorte d'harmonie composée de quintes, de quartes et d'octaves successives (1) : cette harmonie s'appela d'abord *diaphonie*, *triphonie* et *tetraphonie*, lorsqu'elle était à deux, à trois ou à quatre voix. Cela s'appelait aussi *organiser le chant.* Dans le onzième siècle, les improvisations des chantres se perfectionnèrent, et de nouveaux intervalles plus doux et plus satisfaisans pour l'oreille furent introduits dans l'*organisation* (2). Dans le siècle suivant, le goût de semblables improvisations ne fit que s'accroître; l'harmonie devint plus douce

sal. 1637, ext. in op. cui tit. Joseph-Maria Suaresius episc. vasionensis, Prænesta antiqua. Romæ, 1655. *Mantissa*, cap. 18, p. 285.

(1) Hugbaldi Monaci Elnosensis *Musica enchiriadis*, a cap. 10, ad. 14. *De Symphoniis.* Item : *Scholia* enchiriodis de arte musica part. 2. *De Symphoniis*, apud in *scriptor eules. De Musica sacra*, coll. a Martino Gerberto, tom. 1, p. 159 et 184.

(2) Franconis *Ars cantus mensurabilis*, apud Secrip. Eccles. de mu-

par l'usage des tierces et des sixtes, et cette harmonie improvisée sur le chant de l'église prit le nom de déchant (*discantus*). Qui pourrait croire que, dès 1320, Jean de Muris se plaignait déjà de la profusion des ornemens que les chantres introduisaient dans le *déchant*? Et qu'on ne pense pas que ces ornemens dont il parle, fussent relatifs à l'harmonie, car il se sert du mot *coloratio*, par lequel tous les auteurs ont désigné les fioritures, tant vocales qu'instrumentales. Les injures que de Muris prodigue aux chanteurs à propos de cette *coloration*, sont dignes du temps où il écrivait (1); mais il en résulte un fait incontestable, c'est qu'indépendamment de nouveautés d'harmonie, certains ornemens du chant, certains mouvemens de la voix étaient employés dans la musique d'église dès le commencement du quatorzième siècle.

Mais quels étaient ces ornemens? voilà ce qui n'est pas

sica ap, M. Gerberto, tom. 3. Eliæ Salomonis *Scientia artis musicæ*, ibid.

March. de Padua, *Pomerium in arte musicæ*, ibid., tom. 3, pag. 178 et seq.

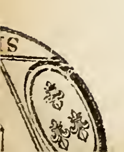
(1) « Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, » ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, » sed dulcis concordisque mixtionis unione...... Heu! proh dolor! » His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbis colorare » moliuntur; *iste est, inquiunt, novus discantandi modus*, novis » scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales » defectus agnoscunt; offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem; adducunt tristitiam. O incongrum proverbium! *O mala coloratio!* Irrationabilis excusatio! O magnus » abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro » homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone!,, »

JOAN. DE MURIS, *Speculum Musicæ*.

facile à décider, parce que de Muris, tout en les blâmant, n'en a point donné d'exemple dans son volumineux Traité de Musique. Cependant, si l'on considère les chansons que Adam de la Hale écrivit en 1280, chansons dont j'ai parlé et dont j'ai donné un fragment dans la *Revue Musicale* (tom. I, pag. 8), il sera permis de penser qu'ils se composaient de diverses sortes de groupes (*grupetti*) assez semblables à ceux dont nous nous servons encore, car ce sont précisément ces groupes et ces ports de voix qui rendent les chansons de de la Hale intéressantes pour l'époque où elles ont été faites, indépendamment de leur mérite sous le rapport de l'harmonie. Il est d'autant plus vraisemblable que les ornemens du chant dont parle Jean de Muris étaient de cette espèce, qu'il s'écrie *qu'ils offensent le bon sens*. Or, de tout temps, et naguère encore, il s'est trouvé des écrivains philosophes sur la musique qui ont considéré l'usage de placer des groupes de plusieurs notes sur une seule syllabe comme contraire à la raison qui veut, disaient-ils, que chaque syllabe n'ait qu'un accent.

Il est une observation qu'on n'a point faite, et qui ne me semble pas dénuée d'intérêt : c'est que les divers ornemens qui s'introduisirent dans le chant dès le treizième siècle, comme on le voit par les chansons de Adam de la Hale, ont dû être apportés de l'Orient par les croisés ; car on sait positivement que le chant des églises grecque, arménienne, éthiopienne, ainsi que les chansons arabes et persannes sont surchargés d'ornemens de tout genre (1) ; et cela d'autant plus vraisemblable que Jean de Muris dit que ce dont il se plaint était nouveau (*novus discantandi modis*). On sait, en effet, qu'une multitude de menestrels suivirent les armées à la croisade entreprise par saint Louis. Ceux qui sont revenus

(1) Voyez la *Revue Musicale*, tom. I, pag. 390 et suiv.



de cette expédition ont dû en rapporter le goût des ornemens de la mélodie ; et il est vraisemblable que c'est de cette époque que datent les changemens qui s'opérèrent dans les mélodies occidentales. Quoi qu'il en soit, les chansons d'Adam de la Hale, monument précieux d'un progrès de l'art, et le passage du Traité de Musique composé par Jean de Muris, démontrent que c'est vers la seconde moitié du treizième siècle que les fioritures s'introduisirent dans la musique européenne, et que c'est à peu près dans le même temps que les chantres commencèrent à en faire usage dans les improvisations à plusieurs parties qu'on appelait *déchant*, et qui ont pris ensuite en France le nom de *chant sur le livre*, et en Italie celui de *contrappunto alla mente*.

L'abus des ornemens du chant et des bizarreries d'harmonies dans les improvisations du *chant sur le livre*, cet abus dont se plaignait si vivement Jean de Muris en 1320, fut, deux ans après, l'objet d'un décret du pape Jean XXII, qui les proscrivit de l'église. Les termes de ce décret démontrent évidemment qu'il avait bien plus pour objet les *fioritures* des chantres que les abus du contre-point, car il y est question *d'une multitude de notes qui offensaient la pudeur, d'accens lascifs* et de choses semblables (1) qui ne peuvent exister dans un contre-point, à moins que ce ne soit dans le *contre-point fleuri* (coloratus), d'où est venu le nom de *fioritures*.

(1) Nonnulli novellae scholae discipuli dum temporibus mensu- » randis invigilant, novis notis intendant fingere suas, quam anti- » quas cantare malunt, in semibreves, et minimas ecclesiastica can- » tatur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, » discantibus lubricant, triplis, et motetis vulgaribus nonnunquam » inculcant ; adeo ut interdum antiphonarii, et gradualis funda- » menta despiciant, ignorent super quo ædificant, tonos nescian » quos non discernunt, imo confundunt : *cum ex earum multitudine*

Il ne paraît pas que le décret du pape Jean XXII ait eu le résultat qu'on pouvait en attendre, ou que du moins il ait arrêté pour long-temps la fantaisie des chantres, car dans les siècles suivans l'usage des ornemens se reproduisit dans le chant sur le livre avec beaucoup plus d'extravagance qu'auparavant. J'ai dit que tout porte à croire que l'usage des ornemens du chant avait passé des chansons vulgaires dans l'exécution du plainchant de l'église; ce fut bien pis quand les compositeurs des quinzième et seizième siècles eurent imaginé d'écrire leurs messes et leurs motets sur des thêmes de ces chansons, et de leur donner pour inscription les premiers mots de ces mêmes chansons, la plupart obscènes, tels que : *bayse-moi ma belle*, *gentil galant*, *à l'ombre dung buyssonet*, *l'ami baudichon madame*, *mon mari m'a diffamée*, etc., etc. Le thême de la chanson se reproduisant à chaque instant pendant la durée du *Kyrie*, du *Gloria et du Sanctus* de la messe, l'harmonie et les formes du contrepoint qui l'accompagnaient non-seulement étaient continuellement variées, mais les ornemens dont on avait l'habitude de se servir dans le monde étaient reproduits par le chantre qui faisait entendre le thême. Dès le commencement du seizième siècle, ce ne furent pas seulement par de simples groupes, ni des ports de voix que les improvisateurs de *contrappunto alla mente* ornèrent leur chant, mais par des passages rapides, par des *gorgheggi*, par des variations

» *notarum ascensiones pudicæ, descensionesque temperatæ plani cantus*, » quibus toni ipsi suernatur, ad invicem obfuscentur : gestis simulant, » quod depromunt, quibus devotis quœrenda contemnitur, vitanda » lascivia propalatur. Non enim, inquit frustra ipse Boëtius, lasci- » vus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem sœpe » audiens emollitur, et frangitur. » *Extravag. comm. lib.* 3, *tit.* 1. *de vita et honest. cleric. cap. unic. docta SS. PP. decrevit auctoritas.*

qu'on appelait alors *diminutions*, et par des accens dramatiques. Les choses en vinrent à ce point de ridicule que, tandis que trois ou quatre voix faisaient un contre-point fugué, rempli d'imitations, de canons et de recherches de tout genre sur les paroles latines du *Kyrie* ou du *Gloria*, une autre voix de soprano, de contralto ou de tenore chantait continuellement *baysez-moi ma belle*, ou *or mi son giovinetta*, en faisant des gammes rapides, des trilles, des sauts de tout genre, embrassant toute l'étendue des voix depuis la basse jusqu'au dessus, et faisant entendre à chaque instant des quintes ou des octaves consécutives, choses inévitables dans une telle multitude de notes. Le ridicule d'un pareil usage est tel qu'on peut à peine concevoir aujourd'hui qu'il a existé, et cependant il fallût beaucoup de temps pour le détruire. Les réclamations des gens de goût et des écrivains sensés, les foudres de l'église, les décrets des conciles étaient insuffisans contre l'entêtement des chantres ; un homme de génie put seul en venir à bout par la beauté de ses ouvrages : cet homme fut Palestrina.

Parmi les nombreux écrivains qui ont traité des diverses parties de la musique dans le seizième siècle, cinq seulement ont écrit sur les ornemens dont on pourrait faire usage pour les voix et pour les instrumens. Le premier est Silvestre Ganassi del Fontego, musicien de la *Signoria* de Venise. Dans un livre qu'il a publié sous le titre de *Fontegara, la quale insegna di suonare il Flauto* (Venise, 1535, in-4°), il a traité de la manière de varier (*diminuire*) les compositions sur la flûte, ajoutant que les mêmes variations peuvent être exécutées par ceux qui chantent à voix seule la première partie des madrigaux et des chansons en s'accompagnant avec le luth, ou la guitare, ou la contre-basse de viole, ou la harpe. Dans un autre ouvrage intitulé *Regola Rubertina per la pratica di sonare il violone d'Arco da tasti*,

e la viola d'Arco senza tasti (Venise, 1543), le même auteur donne pour exemple de la manière d'orner le chant, le madrigal : *io vorrei dio d'amor*, avec accompagnement de viole ou de *violone* (contre-basse de viole).

Le second écrivain qui a parlé de l'art de varier le chant est Diego Ortiz, de Tolède, maître de chapelle du vice-roi de Naples; son ouvrage est intitulé : *Trattado de Glossas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puesto en luz* (Rome 1553). Dans plus de quatre cents exemples, cet auteur indique la manière d'orner principalement les cadences finales des morceaux de musique, soit avec la voix, soit avec les instrumens. Il est remarquable qu'à cette époque les ornemens qu'on introduisait dans la musique étaient les mêmes pour la musique vocale et pour la musique instrumentale. Cela se comprendra facilement si l'on se souvient que presque toutes les compositions qu'on publiait alors pouvaient s'exécuter avec les voix sans instrumens, ou avec les voix et les instrumens réunis, ou enfin avec les instrumens sans voix. Delà venait l'usage qu'on avait adopté de mettre sur le titre d'un grand nombre de ces compositions : *da suonor o da cantare.*

Depuis 1553 jusqu'en 1592, on ne trouve plus aucun traité de la manière d'orner la musique ou de la varier. Dans cette dernière année, le moine Zacconi a donné dans sa *Pratica di Musica* un chapitre sur la manière de faire les fioritures du chant, sous ce titre : *Che Stile si tenghi nel far di gorgia, e dell'uso dei moderni passaggi.* On voit dans un passage de ce chapitre que, dans le temps où il fut écrit, les compositeurs blâmaient déjà, comme on l'avait fait depuis lors, à presque toutes les époques, l'habitude que les chanteurs avaient de ne point exécuter la musique comme ils l'avaient écrite. Voici comme s'exprime Zacconi à ce sujet : *io ho trovato alle volte i compositori, che Fuggevano l'occa-*

sione di far cantare alcun cose loro, per non farle cantare et darle in mano a simili cantori, non per altro, sole perchè avevano a piacere di sentirle con gli accenti schietti et simplici, accioché si udissero gli artifizi con che le avevano tessute, et fatte.

Aux trois auteurs qui viennent d'être nommés, il faut ajouter Girolamo da Udine et Jean Bassano, lesquels sont cités par Diruta (in *Transilvano*), comme écrivains sur la même matière; mais leurs ouvrages ont été inconnus à tous les bibliographes, et sont réstés vraisemblablement en manuscrit.

(*La suite au numéro prochain*).

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

M. Ducis a cessé d'être directeur privilégié de l'Opéra-Comique. Le tribunal de première instance de Paris vient de prononcer la résiliation de son bail pour cause de non paiement de loyers de la salle, et a renvoyé les parties par devant l'autorité administrative pour ce qui concerne le privilége. Or, par les clauses mêmes de ce privilége, l'opéra comique ne peut être joué ailleurs que dans la salle Ventadour; il est donc évident qu'aux propriétaires-actionnaires de cette salle appartient et le privilége et le droit de le concéder.

M. Boursault, l'un des principaux actionnaires de la salle Ventadour, paraît être dans l'intention de se charger de l'entreprise de l'Opéra-Comique, et a dû faire à ses co-associés des propositions qui seront vraisemblablement acceptées. Un directeur sera désigné et présenté par lui à l'autorité administrative pour gérer ce spectacle sous sa caution spéciale : s'il en était ainsi, l'Opéra-Comique aurait reconquis la stabilité qu'il a perdue par la dissolution de la société, car la fortune considérable de M. Boursault serait une garantie suffisante de cette stabilité. Mais de grandes difficultés sont à craindre pour la réorganisation de ce spec-

tacle. En détruisant la société, on a rompu tous les liens qui attachaient les acteurs à leur position. N'y ayant plus d'espoir de pension pour la vieillesse, il a fallu songer à assurer son existence future par des économies; delà des prétentions exagérées pour les traitemens, prétentions qui sont accueillies par les directeurs de quelques villes des départemens, lesquels ne s'effraient point à l'idée de donner 25,000 fr. à une première chanteuse, et autant à un Elleviou. Le désir de briller à Paris faisait autrefois passer les acteurs au-dessus des considérations d'argent; mais quoi? dans l'état d'abjection où M. Ducis a plongé l'Opéra-Comique, il ne peut plus y avoir d'amour-propre à être compté dans la troupe de ce théâtre. Les choses changeront, je l'espère; mais en attendant, tous les inconvéniens de l'état actuel se feront sentir au nouvel entrepreneur.

Des acteurs aimés du public, tels que Vizentini, Lafeuillade, Huet, Valère et Mme Rigaut ont été écartés pour être remplacés par Fargueil, Génot, Boulard, Mlles Moncel, Saint-Ange, etc. Ponchard a été abreuvé de dégouts: cet habile professeur, Chollet et Mme Prévost restaient seuls des anciens chanteurs de l'Opéra-Comique; mais profitant de la dissolution de l'administration de M. Ducis, Chollet vient dit-on de s'engager au théâtre des Nouveautés, et Mlle Prévost fait des propositions difficiles à accepter. Le nouvel entrepreneur avait besoin de faire des économies, et ce sont des augmentations qu'on lui demande. Tout ce qui a quelque talent sent qu'il peut se placer avec avantage; le reste, dont il faudrait se défaire, est prêt à rester à toute condition.

Dans cet état de choses, quel parti doit-on prendre? Je crois qu'il n'en est qu'un seul. Le temps est venu où il faut que l'Opéra-Comique soit musical; mais l'organisation d'une troupe de chanteurs ne s'improvise pas; elle ne peut être

que le résultat du temps et de choix bien faits. D'ailleurs, en attendant qu'un nouveau répertoire soit formé, il faut jouer celui qui existe. Je crois donc que la rentrée de Vizentini, de Valère, de Huet, et de Mme Rigaut est indispensable. Ils offriront dès le premier moment au nouvel entrepreneur les moyens d'atteindre au renouvellement des troupes de spectacles qui a lieu à Pâques; pendant l'hiver on aura le temps d'essayer et de rassembler tout ce qu'on pourra trouver de chanteurs, et dans huit mois on pourra obtenir un ensemble satisfaisant, qu'on améliorera sans cesse, et qui se composera des anciens acteurs de l'Opéra et de jeunes gens, bons musiciens, qu'on formera avec soin.

Fétis.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

LONDRES. La longue maladie du roi a rendu la saison musicale de cette ville assez triste, bien que les concerts de musique ancienne et philarmonique aient eu leur cours ordinaire. La première de ces institutions jouit en Angleterre et même dans les pays étrangers d'une réputation méritée, sous le rapport de la tradition d'exécution des ouvrages de Handel; mais on peut reprocher à l'administration de ne point assez varier le répertoire des concerts. Depuis bien des années les mêmes ouvrages se reproduisent presque de la même manière, et le catalogue des noms d'auteurs est si borné qu'on pourrait presque dire *le concert de Handel* au lieu du *concert de musique ancienne*. Par exemple, il est au moins singulier qu'on n'y entende jamais les compositions de Palestrina, de Benevoli, ni même de Jean-Sébastien Bach. Les musiciens qui composent l'orchestre et les chœurs sont si bien accoutumés aux ouvrages du célèbre maître Saxon qu'ils pourraient les jouer ou les chanter sans avoir la musique sous les yeux.

On ne peut faire le même reproche à l'administration du concert philarmonique : son répertoire est varié, et toutes les nouveautés de quelque mérite y prennent place successivement. Si les orchestres anglais étaient mieux disposés pour l'exécution, et si l'on n'avait point adopté l'usage funeste de changer à chaque séance le conducteur, le concert philar-

monique parviendrait en peu de temps à ne céder qu'à la supériorité des concerts du Conservatoire. Par suite de l'incendie d'*Argyll-Rooms*, la salle des concerts de *King's théâtre* est devenue le lieu des séances de la société philarmonique.

A l'exception de *Pirate,* de Bellini, dont nous avons rendu compte, il n'a point été représenté de nouveautés au théâtre Italien. *Cenerentola*, *Romeo* et *Juliette*, *le Barbier de Séville*, *Il Matrimonio Segreto* et *Semiramide* ont été passés successivement en revue. Dans ce dernier ouvrage, Lablache n'a eu aucun succès. Les journalistes anglais le trouvent fort au-dessus de sa réputation. Pauvres gens! voilà de leurs jugemens? Ils se sont pâmés pendant de longues années pour un Ambrogetti, homme que nous avons entendu dans la force de la jeunesse, et qui n'avait aucun talent.

Naples. Le jeune compositeur Lauro Rossi, élève du Conservatoire de Naples, vient de faire représenter au théâtre Saint-Charles un opéra qui a pour titre : *Costanza ed Oringaldo.* La musique est assez faible; mais Mme Tosi et Tamburini y ont chanté de manière à faire applaudir avec enthousiasme quelques morceaux.

Rome. La société *Armonica* a donné le 12 juin un concert qui n'a offert de remarquable qu'une symphonie composée par le secrétaire d'état cardinal Albani. De dire quel est le mérite de l'ouvrage, cela serait assez difficile, parce que les Italiens sont fort ingénieux à trouver des louanges pour toutes choses; tout ce que nous savons, c'est que ladite symphonie a été fort applaudie.

Milan. *Olivo e Pasquale*, opéra de Donizetti, a été représenté le 9 juin au théâtre *Alla Canobiana.* Cet ouvrage est un de ceux où le musicien a imité le plus servilement le style de Rossini; néanmoins il a réussi et les chanteurs ont été appelés plusieurs fois sur la scène.

Un événement fort triste vient d'avoir lieu dans cette ville, et a plongé dans la douleur les amis de la famille Soresi, l'une des plus recommandables de Milan. L'héritier de cette maison avait épousé, il y a quelques années, la jeune cantatrice Galianis, pour qui Rossini a écrit le rôle de *Pippo*, dans la *Gazza Ladra*. Cette dame, aussi recommandable par les qualités de son esprit que par celles de son cœur, était généralement estimée. Elle avait un fils, à peine âgé de sept ans. Il y a quelques jours que cet enfant, au moment où ses parens allaient monter en voiture pour se rendre à la campagne, se saisit d'un petit fusil de chasse avant qu'on pût l'arrêter, fait partir la détente et tue sa mère. M. Barbieri a publié dans le journal *I Teatri* des vers touchans sur ce funeste événement.

— Mercadante, qui a passé à Milan ces jours derniers et qui est parti pour Naples, vient d'engager la cantatrice Fanny Corri Paltoni, comme prima donna pour le théâtre de Madrid.

— Le compositeur d'une farce qui a été jouée à Naples avec beaucoup de succès sous le titre de *Il Giovedi grasso*, est occupé en ce moment à écrire pour le théâtre Saint-Charles un opéra tragique intitulé: *Imelda de' Lambertazzi*. Les principaux rôles seront chantés par Mme Tosi et Tamburini.

— Il y a eu fort peu de nouveautés pendant la saison d'été sur les théâtres d'Italie; les anciens ouvrages de Rossini, de Mercadante et de Generali, occupent toutes les scènes. Quelques ballets de Monticcini ont seuls introduit quelque variété dans les spectacles. On cite avec éloges *la Morte di Meleagro* qui a été joué à Gênes, au théâtre *Carlo Felice*. *L'Isola d'Amore*, du même auteur, qui a été représenté le 17 juin, n'a pas été si bien accueilli que le premier. On attribue à une musique glaciale le peu d'effet de cet ouvrage.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Ueber Pflege und Anwendung der Stimme (De la Culture et de l'Emploi de la Voix); par le docteur G. C. Grosheim. In-8°. Mayence, chez Schott.

Aujourd'hui qu'on a des manuels pour toutes les sciences, tous les arts et toutes les professions, nous nous étonnons qu'on n'ait pas encore fait un *vade mecum* du chanteur. Ce serait un livre aussi utile qu'un autre, et il ne faudrait pas beaucoup de pages pour en faire un traité substantiel.

Le chanteur n'a pas seulement besoin de savoir se servir de son instrument, il faut aussi qu'il connaisse les précautions à prendre pour le conserver, augmenter la qualité du son, prévenir les accidens, éviter les habitudes qui pourraient le compromettre, en un mot, n'être point étranger à la philosophie de son art. Un recueil d'observations sur ces divers objets ne peut donc qu'être fort utile. C'est ce qu'a entrepris M. Grosheim pour les Allemands. Sa brochure qui ne contient pas 50 pages, traite de la conformation des organes de la voix, des qualités qu'on doit chercher à lui donner, des défauts dont on peut les corriger, de la tenue du corps, enfin de toute l'hygiène du chanteur. Il entre à cet égard dans les détails les plus minutieux, quoiqu'il n'ai pas tout dit. Il s'occupe aussi de beaucoup de détails qui ne tiennent que d'une manière indirecte à son sujet, comme de la méthode fautive avec laquelle quelques auteurs écrivent aujour-

d'hui le récitatif, des défauts des traductions, etc. Il donne aux chanteurs d'utiles conseils sur la nécessité de bien articuler le langage, de changer quelque fois la mauvaise prosodie, et surtout de posséder un ensemble au moins suffisant de connaissances harmoniques. Il a joint à cet effet à son livre deux tableaux de formule pour moduler. Cet opuscule ne satisfait pas à tout, mais il peut être fort utile, et nous croyons qu'on en pourrait suivre avec avantage le plan en France, si on le rendait à la fois plus complet et plus spécial.

BULLETIN D'ANNONCES.

Duo de l'*Ultimo Giorno di Pompei*, de Pacini. T. A. S. Fermati. Prix : 4 fr. 50 c.

Duo de *Sargino*, de Paër, *Voi non vedeste*, S. T. — 4 fr. 50 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

La Danse des bâtons, la Taglioni, la Camargo, Trois Airs de ballets de *Manon Lescaut*, arrangés en rondeaux, n°s 1, 2 et 3, par A. Adam. Prix : 5 fr. chaque.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

La dixième livraison de la deuxième année de l'Abeille Musicale se compose de *Je songe à toi*, par le chevalier Lagoanère. Prix : 2 fr. pour violon, et 1 fr. pour la guitare ; et de *la Fête de la Madone*, par Aug. Panseron. Prix : 2 fr. pour violon, et 1 fr. pour guitare.

Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

PIANOS.

M. Cluesman, fabricant de pianos, breveté du Roi, passage des Pavillons, n. 5, près le Palais-Royal, vient de faire un grand perfectionnement à ses pianos à barre d'acier, tant pour la solidité, la tenue de l'accord, que pour la qualité des sons. Les artistes les plus distingués de la capitale donnent la préférence à ses instrumens. On trouve aussi chez lui des pianos organisés et droits perfectionnés.

(17 JUILLET 1830.)

NOUVELLES DICUSSIONS

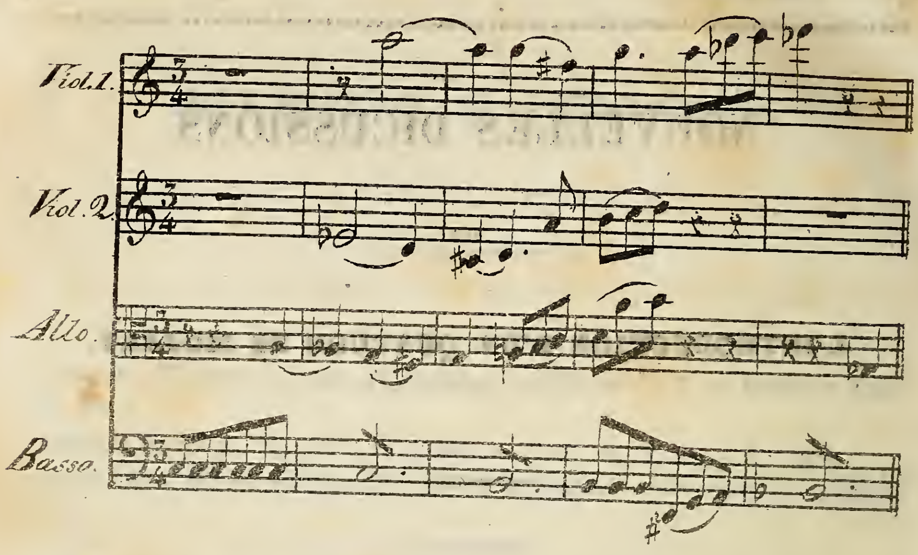
SUR

L'INTRODUCTION D'UN QUATUOR DE MOZART.

Le numéro 8 de la Gazette générale de Musique de Leipsick (*Allgemeine Musikalische Zeitung*) de cette année (1830), est rempli d'un bout à l'autre par un long article en seize colonnes in-4°, sur l'analyse de l'introduction du quatuor en *ut* majeur de Mozart que j'ai donnée dans le numéro 26 du tome V de la *Revue Musicale* (1829). Cet article est daté de Vienne et signé A. C. Leduc. J'avoue que ce nom m'était parfaitement inconnu jusqu'ici; mais cela ne fait rien à l'affaire; l'important est de savoir ce que dit M. Leduc, et de voir si ses critiques sont fondées. Mais avant de procéder à l'examen de ces critiques, je crois nécessaire de rappeler aux lecteurs de la *Revue Musicale* l'état de la question.

Tout le monde sait que l'introduction d'un quatuor de Mozart (en *ut* majeur) est, depuis cinquante ans, l'objet de l'étonnement des artistes à cause des duretés et des incorrections d'harmonie qui s'y trouvent au début, tandis que tout

le reste de ce quatuor excite une juste admiration. Ce morceau est celui-ci :



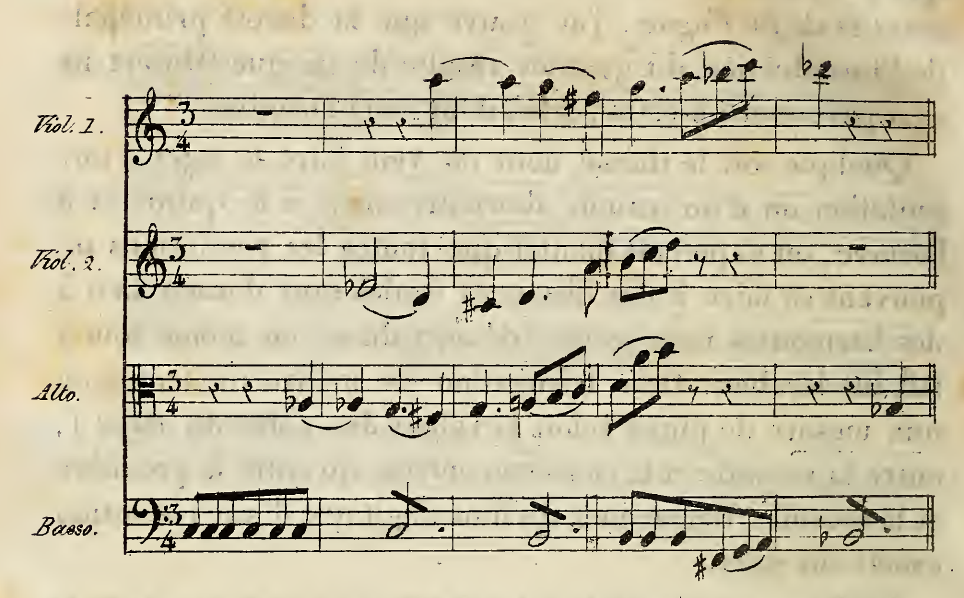
D'amères critiques ont été faites de cette introduction dès le temps où Mozart publia son ouvrage. Dans l'analyse dont il s'agit, j'ai cité l'opinion sévère de Sarti sur le passage en question, qui a donné lieu depuis lors à beaucoup de discussions, à mille conjectures, et qui, aujourd'hui même, lorsque M. Baillot exécute ce beau quatuor, excite encore une sorte de *brouhaha* parmi les amateurs dévoués et consciencieux qui assistent à ses soirées. J'ai dit que mon opinion était que ce passage avait été altéré par quelque copiste, lorsque j'eus l'occasion de voir à Londres, entre les mains de M. Stumpf, le manuscrit original des six quatuors de Mozart qui composent son œuvre 10ᵉ, et de m'assurer que ce grand artiste avait écrit le passage dont il s'agit tel qu'il est gravé et tel qu'on l'exécute. Enfin j'ai rapporté comment je me mis à chercher quelle avait pu être la pensée de Mozart en écrivant une harmonie si singulière et si opposée à la pureté habi-



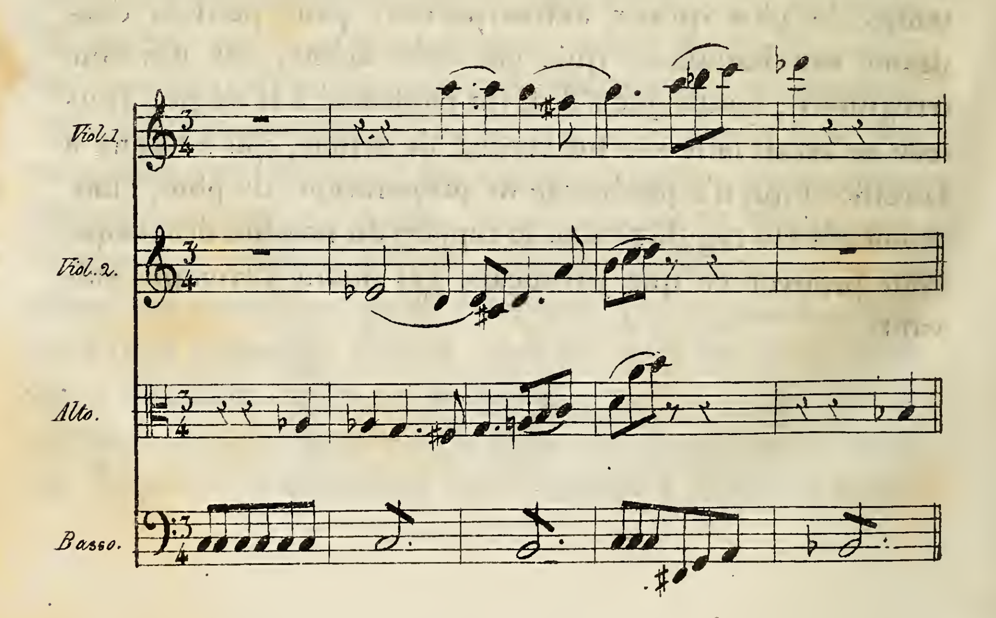
tuelle de son style, et comment, en lui appliquant une règle que j'ai découverte et énoncée dans mon *Traité de Contre-point et de la Fugue*, j'ai trouvé que la dureté principale de l'introduction du quatuor résulte de ce que Mozart ne s'est pas soumis à cette règle, dont voici l'origine :

Quelque soit le thême dont on veut faire le sujet d'une imitation ou d'un canon alternativement à la quinte et à l'octave, on s'aperçoit bientôt que toutes les résolutions ne peuvent se faire à des distances égales sans donner lieu à des harmonies incorrectes, désagréables, ou même tout à fait intolérables. Delà l'obligation de mettre un temps ou une mesure de plus (selon la valeur des notes du sujet), entre la seconde et la troisième entrée, qu'entre la première et la seconde. Remarquez qu'il ne s'agit que d'une résolution exacte du sujet.

Appliquant cette règle au passage en question, je crois avoir démontré qu'en faisant entrer le premier violon un temps trop tôt, Mozart n'avait pu éviter une harmonie de quinte et sixte sans préparation, qui est la cause principale de la sensation désagréable que fait éprouver ce passage, et qu'il s'était vu dans l'obligation de donner à cette note un temps de plus qu'aux autres parties, pour pouvoir continuer son imitation, qui, par cela même, est devenue irrégulière ; tandis que s'il se fût conformé à la règle, l'entrée se serait faite sur un accord de triton, qui est doux à l'oreille et qui n'a pas besoin de préparation ; de plus, l'imitation eût été régulière sous le rapport du nombre des temps. Pour prouver ce que j'avançais, j'ai donné l'exemple suivant :

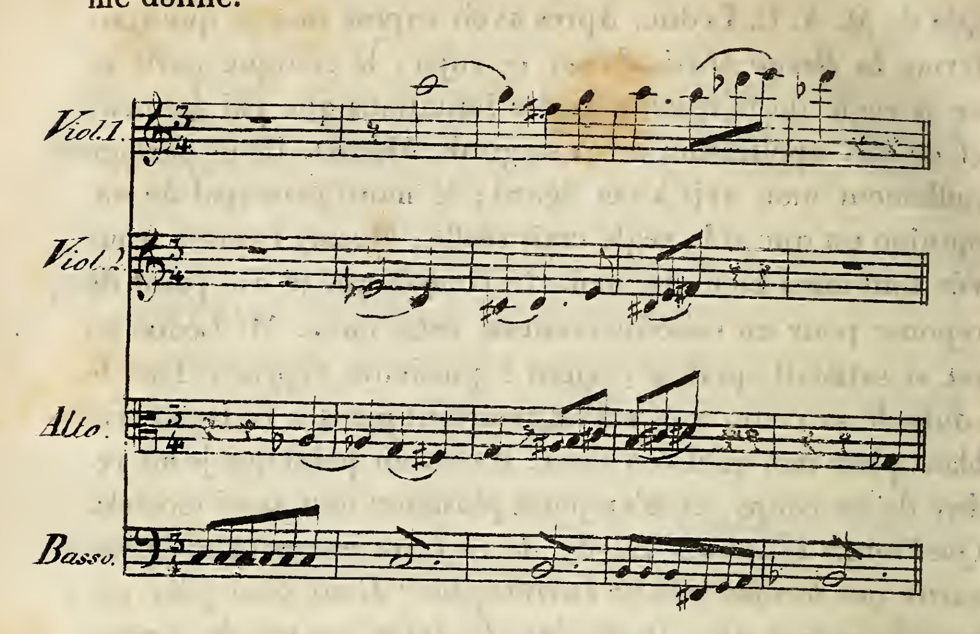


Enfin pour faire disparaître les duretés qui résultent de l'*ut* dièze du second violon et du *fa* dièze du premier, j'ai fait voir qu'il aurait suffi de diminuer de moitié la valeur de ces notes, en pointant la note précédente, comme dans l'exemple suivant.



C'est dans cet état de la question que se présente la critique de M. A. C. Leduc. Après avoir exposé tout ce que renferme *la Revue Musicale* sur ce sujet, le critique parle et de la règle de la résolution des imitations que j'ai donnée, et de son application au passage de Mozart. Il ne partage nullement mon avis à cet égard ; le motif principal de son opinion est que si la règle était réelle, Mozart l'aurait trouvée tout aussi bien que moi. On conçoit que je n'ai point de réponse pour un raisonnement de cette force. M. Leduc en est si satisfait qu'il y revient à plusieurs reprises dans le cours de sa critique. Ce n'est pourtant point à ce trait accablant pour moi qu'il s'en tient : il ne veut point que je me relève de ses coups, et m'en porte plusieurs tout aussi mortels. *Quel serait le mérite*, dit-il, *de ne faire entrer la troisième partie que lorsque rien ne l'arrête plus ? Il est bien plus extraordinaire et plus ingénieux de faire entrer les parties d'une imitation à des temps égaux*. Ne semble-t-il pas qu'on entend le brave Mascarille qui ne veut pas s'être trouvé à l'attaque d'une demi-lune, mais bien *d'une lune toute entière*. Eh ! sans doute, mon cher M. Leduc, cela serait fort ingénieux et fort extraordinaire, surtout si l'imitation était bonne et de nature à ne point déchirer l'oreille ; mais la régularité consiste bien moins dans l'espace qu'il y a entre chaque entrée que dans la similitude de la durée des notes et du mouvement de parties. Or il est si vrai que cette régularité ne peut se trouver dans des entrées à distance égale, que Mozart a été obligé de donner à la première note du premier violon un temps de plus qu'aux autres ; sans cette addition de durée, il n'y aurait pas eu d'imitation possible. Oh ! oh ! je n'en suis pas où je croyais ; c'est ici précisément que M. Leduc triomphe. Pour me prouver que ma règle ne vaut rien, et que Mozart aurait pu se dispenser d'ajouter un

temps à cette note de premier violon, voici l'exemple qu'il me donne.



Des gens délicats s'enfuiront peut-être à l'audition de cette harmonie; mais M. Leduc qui me tance vertement *d'avoir laisser amollir mes oreilles par la musique de Rossini*, pourra bien leur en dire autant. Il est vrai que ces personnes difficiles répondront à M. Leduc que son imitation, toute *ingénieuse et extraordinaire* qu'elle est, n'imite rien, le premier violon ne ressemblant point aux autres parties; mais c'est comme cela que M. Leduc les fait. Je suis seulement fâché que prenant de ces petites libertés, il ait été sévère avec moi, au point de me reprocher d'avoir absolument dénaturé le passage de Mozart. Il me semble que j'en avais laissé quelque chose de plus que lui. Quoi qu'il en soit, voilà comment M. Leduc me prouve que ma règle ne vaut rien, *qu'elle n'est bonne qu'à enseigner à faire de la musique à la manière de Grétry, et ne peut qu'inspirer aux commençans une grande défiance de leurs forces.* Je vois avec plaisir qu'elle n'a pas produit sur lui ce dernier effet.

Il nous est fort pénible, dit M. Leduc, *d'avoir à justifier Mozart de fautes contre les premières règles?* Pourquoi donc? le critique s'imaginerait-il que la réputation de ce grand homme doive en souffrir? Pas plus, ce me semble, que les solécismes qu'on a relevés dans les vers de Racine ne s'opposent à ce qu'il soit le plus pur et le plus harmonieux des poètes. Les plus grands artistes ne sont pas exempts de momens de faiblesse et d'erreur : c'est par-là qu'ils tiennent à l'humanité. Les admirateurs *quand même* de toutes leurs productions sont incapables de sentir leurs véritables beautés, et de discerner ce qui leur assure la supériorité sur leurs rivaux.

Tout le monde connait la *fausse relation* qui ajoute tant de dureté au passage dont il est question; c'est principalement sur cette fausse relation que portent la plupart des traits acerbes que Sarti a lancés contre ce passage dans ses *observations critiques*, lesquelles se trouvent en manuscrit dans les mains d'Asioli. Je n'ai pu me dispenser d'en parler : là-dessus M. Leduc demande *comment M. Fétis a pu se laisser égarer par son amour-propre jusqu'à écrire de pareilles sornettes?* La phrase est peu polie; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Quant aux sornettes que j'ai écrites dans cette affaire, je dirai à M. Leduc que je les ai puisées dans l'école où j'ai appris que les rapports d'octaves diminuées ou augmentées s'appellent des *fausses relations*. Je dirai encore à M. Leduc que si j'avais pu avoir de l'amour-propre pour si peu de chose que l'analyse de ce méchant passage, il aurait été justifié par les félicitations que m'en ont faites MM. Chérubini, Catel, Boïeldieu et Reicha. Du reste, j'affirme à M. Leduc que mon amour-propre n'a pas eu la moindre part aux observations qui j'ai faites sur les fautes échappées à la plume de Mozart. Cette déclaration sincère doit le mettre en garde contre des jugemens précipités, car les apparences sont sou-

vent trompeuses. Par exemple, si j'en jugeais sur ce que je lis par fois, je pourrais m'imaginer qu'un homme qui barbouille un long pathos sur une question qu'il n'entend point est un sot ignorant rempli d'orgueil; mais comme il se pourrait qu'au fond, cet ignorant fut un fort bonhomme, je m'abstiens de dire ce que j'en pense.

A propos de l'exemple où j'ai démontré qu'on aurait rendu l'harmonie plus douce en diminuant de moitié la valeur de l'*ut* dièze du second violon, et du *fa* dièze du premier, M. Leduc m'accuse d'avoir méconnu, dénaturé même l'esprit de la composition, et d'en avoir fait *un allegretto*. Mon intelligence ne va pas jusqu'à comprendre ce qu'il veut dire; mais je ne doute nullement que ce ne soit ma faute, et je prie les habiles de me résoudre cette énigme.

Je ne parle pas d'une longue analyse de cet esprit de la composition de Mozart, parce que ce sont de ces choses où chacun est libre de voir ce qu'il veut, et l'on sait que les Allemands usent largement de cette liberté. A mesure que la décadence du vrai savoir devient plus imminente dans leur école, ils affectent de donner plus d'importance à l'œsthétique: cela se conçoit, car elle est plus facile à manier que la science positive; c'est une consolation que nous ne devons pas leur envier. Il y a encore d'habiles musiciens en Allemagne; mais ils écrivent peu.

Fétis.

NOUVELLE INVENTION

D'UNE CLARINETTE-BASSE ET D'UNE CLARINETTE CONTRE-BASSE.

Un habile facteur d'instrumens de Gottingue, nommé Streitwolf, vient d'inventer un instrument de basse qui appartient au genre de la clarinette, et qui est plus puissant que le contre-basson (*contra-fagotto*). En septembre 1828, il inventa la clarinette-basse, dont il donne lui-même la description ainsi qu'il suit :

Cet instrument est fait en buis ; on le joue de la même manière qu'une clarinette ; il est d'une octave plus bas que la *clarinette* en *ut* et descend jusqu'au *contre si* bémol ; il est, par conséquent, aussi bas que le basson. Sa longueur, y compris la partie inférieure (*l'entonnoir*), est de 2 pieds 3/4 de Kalenberger (1).

Sa forme extérieure est celle d'un *cor de bassette*. Les clefs, qui sont au nombre de dix-sept, sont, depuis le *mi* d'en bas, semblables par leur position et la manière dont il faut les traiter, à celles de la clarinette.

Le doigté, depuis le *mi* d'en bas jusqu'à *fa*, *sol*, *la*, *si* bémol d'en haut est aussi semblable à celui de la clarinette, excepté pour l'*ut* d'en haut, qu'on obtient d'une manière

(1) Nous ignorons qu'elle est cette mesure.

particulière. Au-dessous du *mi* d'en bas, on fait le *ré* et le *mi* bémol au moyen du pouce de la main droite et de deux clefs. Au pouce de la main gauche sont destinés, outre le trou du *si* bémol, auquel est adapté une clef et la clef de l'octave, deux clefs et un trou au moyen desquels on obtient l'*ut* dièze d'en bas, l'*ut* et le contre *si* bémol. L'instrument a donc une étendue de quatre octaves.

Les clefs et les trous sont placés si commodément que toute main d'une moyenne grandeur peut y parvenir facilement.

Le son est particulier à l'instrument ; il ressemble beaucoup, à la vérité, à celui du cor de bassette, mais il est bien plus fort et plus nourri. Comme instrument de basse et de solo, la *clarinette-basse* surpasse le basson et peut servir de contre-basson. Du reste, la clarinette basse est à la *clarinette* en *si* bémol, au cor de bassette ou à la *clarinette-alto* ce que le violoncelle est au violon ou à la viole. Elle complète ainsi le quatuor de clarinette.

A tous ces avantages, la clarinette-basse joint encore celui d'une intonation juste dans tous les tons, et chaque son peut être renflé et diminué successivement depuis le piano le plus doux jusqu'au plus énergique forte.

Le prix de l'instrument est de 225 francs environ ; à chaque instrument est jointe une méthode qui indique la manière de s'en servir (1).

LA CLARINETTE CONTRE-BASSE.

Le succès de la clarinette-basse a engagé l'inventeur à essayer de rendre cet instrument plus bas encore, et en septembre dernier il a présenté un instrument qui, dans l'espace

(1) On peut s'adresser à MM. Schott, à Mayence, à Paris et à Anvers, pour se procurer des clarinettes-basses.



de deux octaves et demie, depuis le *contra-fa* jusqu'au *si* bémol en haut, surpasse en force, en légèreté et en intensité tous les instrumens de basse du genre des instrumens à vent. Il remplace exactement la contre-basse. Sa forme et son doigté diffèrent peu de la *clarinette-basse*; il n'est pas plus grand que le basson et descend plus bas de quatre notes.

La relation des sons est égale à celle du *cor de bassette*, mais à une octave plus bas. Le *mi d'en bas* (d'après le doigté du cor de bassette) est ici le contre *la*, ce qui revient à la corde *la* de la contre-basse, et l'*ut d'en bas* avec le contra *fa* revient à la corde *mi*. Ainsi, lorsque les autres instrumens sont en *si* bémol, la clarinette contre-basse est en *fa*; et ainsi de suite.

Le prix de la clarinette contre-basse, travaillée en buis, est de 300 fr., et, en érable, de 250 fr.

Le maître de chapelle Spohr a parlé de ce nouvel instrument avec éloge, et l'expérience a démontré l'exactitude de son jugement.

La réunion de ces deux nouveaux instrumens aux clarinettes ordinaires permet enfin de former des quatuors d'instrumens à vent qui ne laisseront rien à désirer.

La clarinette contre-basse est déjà adoptée dans la musique militaire de Cassel et dans les concerts. Puisse l'inventeur avoir la satisfaction de la voir introduite dans tous les orchestres.

NOTE APPENDICE

De l'Article sur la Chapelle Pontificale *et la Chapelle* Sixtine, *inséré dans la* Revue Musicale (1).

Comme il peut se glisser dans les ouvrages écrits avec un soin extrême et une attention profonde des erreurs qui tiennent au défaut de connaissance des localités qu'il est souvent impossible d'avoir ; et comme il n'y a d'ailleurs aucun mérite à relever des fautes de ce genre, nous n'hésitons pas à rétablir des notions que notre séjour à Rome nous met à même de donner pour certaines.

1° Les musiciens qui confondent la chapelle *Sixtine* avec la chapelle *Pontificale* ont raison de tout point, parce que c'est en effet une seule et même chose, et que la désignation de *musique de la chapelle Sixtine* ne veut dire autre chose que *collége des chapelains-chanteurs de la chapelle du Pape.* Cela vient de ce que le pape assiste fréquemment à la chapelle Sixtine qui existe dans le palais du Vatican, et qui est si connue par l'immortelle fresque du jugement dernier de Michel-Ange. Il se rend à la chapelle du Quirinal quand il lui convient d'habiter le palais de *Monte Cavallo*, qui est ordinairement son séjour d'été, parce que l'air y est meilleur qu'au Vatican. Les musisiens de la chapelle du pape le suivent dans tous les endroits où il doit assister ou officier ; et l'on sait que lorsque le souverain pontife est en bonne santé,

(1) 3 juillet, pag. 268.

il a, chaque année, plus de cinquante *funzioni* ou cérémonies religieuses à remplir dans les diverses églises de Rome.

2° Tout ce qui est dit dans l'article sus-indiqué de la chapelle *Sixtine*, et notamment la liste des maîtres de chapelle, doit s'entendre de la musique de la *basilique de Saint-Pierre-de-Vatican*, qui est en effet tout-à-fait distincte du collége des *chapelains-chanteurs de la chapelle Papale*, autrement appelés *musiciens de la chapelle Sixtine.*

3° Palestrina fut à deux reprises maître de chapelle de Saint-Pierre-de-Vatican, et fut exclu de la chapelle pontificale parce qu'il était marié; mais on ne pouvait dans tous les cas l'y nommer *maître de chapelle*, parce que cette dignité dans la cour du pape était purement *ecclésiastique* et qu'elle cessa dans la personne de Boccapadule. Qui que ce soit parmi les musiciens n'en a joui : ces maîtres élus par le collége des chanteurs ont toujours eu le simple titre de *directeurs*: M. l'abbé Baini le porte aujourd'hui.

4° On exécute aussi à Saint-Pierre-de-Vatican de la musique sans aucun accompagnement, depuis le mercredi des Cendres jusqu'au jour de Pâques, c'est-à-dire pendant tout le carême. Les chanteurs occupent alors la tribune de gauche dans la chapelle Canoniale. Le répertoire de cette église renferme un nombre infini de compositions de premier ordre.

5° Ce n'est pas seulement les *soprani* qui manquent à la chapelle Pontificale; il y a un an, c'était aussi les *tenori*; à mon départ de Rome, sur 32 chanteurs, il y avait sept places vacantes, tant de soprani que de tenors; c'était près d'un quart de la totalité de la chapelle.

J. Adrien Delafasge.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

BELSAZAR (BALTHASAR),

Oratorio, Poëme de Wolff, musique de J.-N. Clasing, arrangé pour le piano.—Hamburg, chez A. Cranz (1).

Mon intention n'est pas ici d'analyser cet ouvrage de mesure en mesure, mais plutôt de faire connaître la manière dont le sujet a été traité, l'esprit qui anime la composition, et de mentionner ce qui m'a paru nouveau et par conséquent intéressant.

Le poëme peint la présomption et la chute de Balthasar, roi de Babylone. Outre le roi, les principaux personnages sont : *Daniel* (ténor), *Nitocris*, mère de Balthasar (contre-alto), un ange (soprano), le grand prêtre de Baal (basse). Le rôle de Balthasar est écrit pour baryton. Les chœurs sont composés 1° des Babyloniens, 2° des captifs Israélites, 3° des prêtres de Baal, 4° des Perses.

Après une introduction simple et assez courte de l'orchestre, l'oratorio commence par un chœur plaintif des captifs

(1) Article extrait de la *Gazette Musicale de Berlin*.

Juifs. Daniel les ranime et leur prédit la liberté et la ruine de Babylone.

Des guerriers Babyloniens revenant de la guerre font entendre un chant de victoire, interrompu quelquefois par les plaintes des Israélites, et par un récitatif et un air où Balthasar se vante de sa puissance et de ses exploits. Alors apparait l'ange qui prophétise la ruine de Babylone; une Israélite rappelle les prédictions de Daniel. La première partie est terminée par un chœur des prêtres de Baal, interrompu successivement par les cris des femmes de Babylone et par la prière que les Juifs adressent à Jéhovah.

La seconde partie commence par un chœur de Babyloniens à la louange de Balthasar, un solo d'une jeune fille de Babylone, et un canon à trois voix fort bien écrit. Suit un duo, dans lequel Nitocris rappelle vainement son fils à des sentimens plus doux. Tandis que les Babyloniens s'occupent des apprêts de la fête, éclatent tout-à-coup les cris des prêtres de Baal, à la vue de paroles de feu écrites sur le mur. Balthasar en veut une explication ; les prêtres de Baal reconnaissent leur impuissance, et désignent Daniel comme seul capable de les expliquer. Sur l'ordre du roi, Daniel paraît et explique ainsi les paroles de feu.

» Tu es jugé par celui que tu outrageais et ton règne est passé. »

Les prières de Nitocris arrachent seules Daniel à la fureur du roi; tout-à-coup on apprend qu'une armée innombrable s'approche de la ville. Cette nouvelle glace tout le monde d'effroi, excepté Balthasar. A son appel répondent en chœur les prêtres et les guerriers; une seconde apparition de l'ange termine la seconde partie. Il serait préférable de faire paraître ici l'ange pour la première fois, attendu que son message est le même; la première partie se distinguerait mieux

de la seconde en ce que la chute de Babylone rendue probable dans celle là ne deviendrait certaine que dans la dernière.

La troisième partie commence par un chœur des Perses victorieux, un chœur des Babyloniens vaincus et un chœur des Juifs rendus à l'espérance. Balthasar furieux accuse ses dieux ; Nitocris l'engage à songer à son salut. Ensuite un chœur des Israélites et un récitatif de Daniel qui, comme précédemment, annonce une prochaine délivrance; chœur des Babyloniens, récitatif de Balthasar et de Nitocris, et chœur des femmes de Babylone. Le chœur final des Juifs est précédé d'une troisième apparition de l'ange, qui annonce que sa mission est terminée.

Cette courte analyse suffira pour faire apercevoir de grands défauts dans le plan, des répétitions de situation et d'idées fort ennuyeuses; ainsi l'ange apparaît trois fois pour dire trois fois la même chose; les chœurs des Juifs ne parlent que de la captivité et de l'espérance d'une prochaine délivrance.

Ces fautes deviennent encore plus sensibles pour la musique, qui demande plus de temps dans l'exécution que la poésie; sans elle cet ouvrage serait rangé parmi les meilleures compositions de ce genre. Le style en est pur et noble, et allie heureusement le genre ancien au nouveau. La conduite des voix dans les chœurs est pure et coulante, l'harmonie douce est cependant pleine d'effet. Les chœurs surtout prouvent que le compositeur a fait une étude approfondie des ouvrages de Haendel; cependant on ne peut lui reprocher d'imitation servile, excepté dans le premier chœur, qui est d'une ressemblance frappante, pour le ton, la mesure, l'expression et le rhythme avec le second chœur de *Judas Maccabée* de Haendel. Les morceaux les plus remarquables

sont dans la première partie, le chœur 5, air n° 12, et le chœur final dans la seconde, un solo d'une femme de Babylone et le chœur n° 2 ; dans le 3ᵉ les chœurs d'hommes et le chœur final. L'instrumentation est aussi fort soignée; en un mot, l'ouvrage tout entier s'élève au-dessus de la médiocrité.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Tout ce qui concerne le sort futur de l'Opéra-Comique est si variable que les nouvelles d'un jour ne sont plus celles du lendemain. Au moment où il semblait décidé, comme je l'ai annoncé dans la dernière livraison, que l'entreprise de ce spectacle allait être confiée à M. Boursault, le ministre de l'intérieur, par une décision qu'il était impossible de prévoir, a accordé le privilége aux créanciers de M. Ducis, pour l'exploiter en dédommagement des pertes que ce directeur leur a fait éprouver, sous la condition d'ouvrir le théâtre le 17 de ce mois. Pendant quelques jours, le bruit s'est répandu que les créanciers, dans l'impossibilité de trouver à céder la concession qu'on leur a faite, la considéraient comme illusoire, et avaient pris la résolution d'y renoncer. Aujourd'hui l'on annonce qu'ils se sont décidés à l'exploiter en commun, qu'ils ont nommé M. Bernard, ancien directeur de l'Odéon, administrateur pour leur compte, et qu'ils doivent présenter leur mandataire au ministre pour obtenir son agrément.

Il y a dans tout cela des singularités qu'il est difficile d'expliquer. La loi a déterminé la manière dont les créanciers d'une personne ou d'une chose, quel qu'en soit le nombre, peuvent devenir un être collectif, agissant dans un seul in-



térêt, celui de tous. Ce mode résulte de la mise en faillite du débiteur, suivant certaines formes prescrites par le Code de Commerce. Jusqu'à ce que cette mesure préparatoire ait été prise, et que les créanciers, convoqués légalement, aient nommé leurs syndics en assemblée générale, ces créanciers sont comme s'ils n'existaient pas, collectivement parlant; il n'y a que des individus qui ont obtenu contre leur débiteur des jugemens en vertu desquels chacun d'eux peut faire vendre les propriétés mobilières et immobilières de celui-ci, et emprisonner sa personne, si le débiteur dont il s'agit est justiciable des tribunaux de commerce. Un ministre, et surtout un ministre jurisconsulte, ne peut ignorer ces choses-là: donc il ne devait pas reconnaître de créanciers de M. Ducis jusqu'à ce que la faillite ait été constatée par un jugement du tribunal de commerce de Paris. Cependant aucun jugement semblable n'existait à l'époque où M. de Peyronnet a concédé le privilége de l'Opéra-Comique *aux créanciers de M. Ducis*, ou si l'on veut, *de l'Opéra-Comique*; or, comme je viens de le dire, ces créanciers n'avaient point qualité pour recevoir une semblable concession. Que dis-je? Ils ne l'ont point encore, car le tribunal de commerce n'a point encore prononcé la mise en faillite de M. Ducis ou de l'Opéra-Comique.

Ce n'est pas tout. Dans le privilége d'exploitation de l'Opéra-Comique concédé pour *trente ans* à M. Ducis, il est dit que c'est pour en jouir *lui*, *ses héritiers ou ayant-cause*. Cette concession n'était pas purement bénévole, car il fallait payer environ *trois cent mille francs* de dettes des anciens sociétaires, rembourser les fonds sociaux de ceux-ci, et faire l'acquisition du matériel d'exploitation, consistant en décorations, machines, habits d'acteurs, de choristes, de comparses, musique, instrumens, etc. Il fallait pour tout cela près de *six cent mille francs*; or, M. Ducis était hors d'état

de rassembler une pareille somme. M. Boursault vint à son secours. Celui-ci était en marché avec l'intendant-général de la maison du roi pour l'acquisition de la nouvelle salle Ventadour. Pour que cette salle eût une valeur réelle, il fallait que l'entrepreneur de l'Opéra-Comique fût contraint d'y exploiter son privilége : ce fut une des conditions du contrat de vente que M. l'intendant-général de la maison du roi fit à M. Boursault. Cela ne suffisait pas, car il se pouvait que M. Ducis fût dans l'impossibilité de continuer son entreprise, que le théâtre fermât, et que sa clôture se prolongeât, ce qui aurait donné lieu à des non-valeurs pour les propriétaires de la salle. M. Boursault offrit à M. Ducis de payer les six cent mille francs d'obligations dont on l'avait chargé en lui concédant le privilége, sous la condition que le matériel appartiendrait aux propriétaires de la salle Ventadour, et que dans le cas de clôture pendant trois jours consécutifs, le privilége passerait de droit auxdits propriétaires. Ces conditions furent acceptées et stipulées dans un acte annexé au bail de la salle Ventadour qui fut passé entre MM. Ducis et Boursault. Dans cette affaire, chacun avait agi conformément à ses intérêts, et M. Ducis n'avait point excédé le pouvoir dont il était investi, car M. Boursault devenait son *ayant-cause*. Remarquez encore que tout cela est antérieur à tout engagement souscrit par le même M. Ducis envers les fournisseurs ou employés quelconques de son administration. Fort de ces divers titres, M. Boursault créa des actions pour la valeur de la salle Ventadour et du matériel d'exploitation, et les actions furent prises sur la fin de ces actes authentiques. Les actionnaires de cette salle sont aujourd'hui au nombre de plus de cent. L'événement prévu dans l'acte fait entre MM. Ducis et Boursault étant arrivé, c'est-à-dire la clôture du théâtre, non-seulement pendant trois jours consécutifs, mais pendant plus d'un mois, les propriétaires ont assigné

M. Ducis à se voir condamner à la résiliation de son bail, et en outre à être dépossédé de son privilége en vertu de ses propres stipulations. Sur le premier point, le tribunal de première instance a fait droit à la demande des propriétaires; sur le second, il s'est déclaré incompétent et a renvoyé les parties devant l'administration qui devait en connaître. Sans prétendre attaquer la chose jugée, et sans examiner si les propriétaires étaient fondés à se pourvoir en réglement de juges, je pense que le ministre n'a pu se considérer comme investi par ce jugement du droit de briser des conventions particulières qu'il n'avait point limitées par les clauses du privilége qu'il avait accordé, et que, puisqu'il a commis une grave erreur à cet égard, les propriétaires peuvent exercer leur recours au conseil d'état.

Ce n'est pas tout encore, la loi a favorisé les employés à gages et les propriétaires de bâtimens, en leur accordant le payement intégral de leur créance sur l'avoir de leur débiteur, de préférence à tous autres créanciers, et sans les obliger à prendre part à aucun concordat ni à aucun contrat d'union. Or, dans l'affaire de l'Opéra-Comique, des loyers sont dus aux propriétaires de la salle, et tous les acteurs, choristes, musiciens d'orchestre, comparses, employés de tout genre ont à reclamer des appointemens arriérés. Qui les payera? L'avoir de M. Ducis est nul, puisque rien ne lui appartient dans le théâtre. Le ministre a-t-il prétendu que chacun d'eux serait obligé de prendre part à l'exploitation du privilége, et à courir le risque d'être ruiné dans l'espoir d'être payé de ce qui lui est dû? Ce serait aller contre l'esprit et la lettre de la loi. Cependant s'ils refusent la dangereuse faveur qu'on veut leur faire, ils perdront tout et n'auront pas même la chance des autres créanciers qui, quelque jour, pourront vendre leur privilége. Enfin, s'il n'y a point

de déclaration de faillite, chacun d'eux sera obligé d'assigner M. Ducis en nullité de son engagement, ce qui donnera lieu à une multitude de procès. Encore une fois, il ne peut y avoir d'action collective, tant que le vœu de la loi n'a point été rempli à l'égard du débiteur. En vain le ministre dirait-il que la mise en faillite est l'affaire du tribunal de commerce et n'est point dans ses attributions, on lui répondrait avec justesse que jusqu'à ce que le tribunal eût prononcé cette mise en faillite, il ne pouvait point reconnaître de créanciers à M. Ducis. En confirmant les stipulations de celui-ci, avec les propriétaires de la salle; il eût été juste, se fût épargné bien des embarras, et eût peut-être assuré l'existence de l'Opéra-Comique d'une manière plus solide.

Qu'il me soit permis de revenir encore sur ce que j'ai dit plusieurs fois concernant les priviléges, et de faire voir qu'ils sont l'origine des maux qui pèsent sur tous les théâtres. Ces priviléges ne sont jamais exempts de charges. A l'Opéra-Comique, il a fallu pour en jouir que les anciens sociétaires se soumissent à je ne sais qu'elle haute administration d'un premier gentilhomme de la chambre du roi; de là, des abus de confiance et des turpitudes qu'il est inutile de rappeler, car tout le monde les connait; de là, des embarras sans cesse renaissans qui ont obligé l'intendant central de la maison du roi à briser l'ancienne société pour se soustraire à une fatale influence. Mais sans cette influence, une salle nouvelle avait été bâtie et garantie par la liste civile à des conditions onéreuses; de plus, un déficit considérable existait; on ne pouvait se débarrasser de tout cela que par une nouvelle concession de privilége qui n'eût point suffi pour décider un capitaliste prudent, mais qui fut accepté avec toutes ses charges par un homme qui ne risquait rien. Delà l'état actuel des choses. Il était impossible de sortir enfin de tous ces embarras en considérant la position de l'Opéra-Comique comme une fail-

lite ordinaire, et en respectant les contrats passés avec la société des actionnaires ; mais on craignait les criailleries des créanciers et l'odieux qu'il y aurait en à ne point payer les dettes d'un homme qu'on avait en quelque sorte garanti, et auquel on avait retenu la plus grande partie de la subvention qu'on était censé lui accorder pour remplir des obligations qui n'étaient point les siennes, c'est-à-dire les pensions des anciens sociétaires et employés du théâtre Feydeau. Il fallait opter entre ces deux injustices; on se décide pour la moins palpable. Mais tout n'est point fini, je viens de faire voir que mille embarras doivent naître de la nouvelle concession du privilége; j'ajoute que les créanciers en se lançant dans une affaire qu'ils ne connaissent pas, avec l'espoir de se couvrir de leurs pertes, s'exposent à en faire de plus grandes et préparent peut-être une autre crise à l'Opéra-Comique. Enfin, en s'immisçant toujours dans une entreprise qui ne devait être qu'une affaire particulière, sous prétexte de la régler, l'autorité administrative lui préparera des banqueroutes et des embarras de tout genre jusqu'à ce qu'elle renonce enfin aux priviléges onéreux, qu'elle concède et laisse aux entreprises dramatiques la liberté dont jouissent toutes les autres spéculations.

La seule chose à laquelle on ne pense jamais dans les révolutions dont notre seul théâtre de musique nationale est l'objet, c'est l'art en lui-même. Ses progrès ou sa conservation ne peuvent attirer l'attention d'administrateurs dont toutes les pensées se concentrent sur des considérations financières, et les entrepreneurs qui dissipent des sommes considérables en dépenses étrangères aux plaisirs du public, et dont toute l'habileté doit consister à parer à des embarras sans cesse renaissans, ne peuvent ni faire les dépenses productives qu'il faudrait pour donner de l'éclat à leur entre-

prise, ni s'occuper sérieusement d'améliorations, soit dans le système de leur spectacle, soit dans le mode d'exécution. Toute l'habileté d'un directeur d'opéra comique se borne aujourd'hui à monter le plus grand nombre possible d'ouvrages nouveaux; et l'on ne s'aperçoit pas que le peu de soins qu'on donne à la mise en scène et à l'exécution de ces ouvrages en limite d'avance le succès, en ne leur laissant que l'attrait de la nouveauté. Le public veut voir un opéra nouveau pour le connaître; mais quand sa curiosité est satisfaite, rien ne le rappelle au théâtre pour l'entendre encore. Comment en serait-il autrement? Des chanteurs, la plupart pires que médiocres, qui ne mettent quelque soin qu'à chanter des couplets ou des chansonnettes, et qui ne savent ce que c'est que l'effet d'un morceau d'ensemble; des choristes qui ne sont pas musiciens, qui ne se donnent pas la peine d'ouvrir la bouche pour chanter, qui n'osent jamais faire une entrée si le chef d'attaque de chaque partie ne leur en donne le signal, et qui causent ensemble ou regardent dans la salle au lieu de concentrer leur attention sur la scène; un orchestre où l'on trouve quelques artistes de talent, dégoûtés de ce qu'ils entendent journellement et se négligent, et un plus grand nombre d'hommes nuls qui ne peuvent que gâter ce que font les autres; un chef d'orchestre indépendant de celui des chœurs, et celui-ci n'ayant rien de commun avec les acteurs, en sorte que chacun va de son côté sans s'occuper des autres; ajoutez à cela que tout ce personnel est accablé de fatigue par les spectacles interminables que l'entrepreneur est obligé de faire pour piquer la curiosité publique, ne pouvant l'exciter par une bonne exécution, en sorte que cette mauvaise exécution est à-la-fois une cause et un effet du mal : voilà ce qu'on trouve à l'Opéra-Comique, voilà ce qui en cause la ruine. Mais comme je l'ai dit, tout cela est inséparable des priviléges concédés à des condition

onéreuses, et sur-tout de la concession de ces priviléges à des hommes étrangers aux besoins de l'art.

Dans l'état actuel des choses, la réorganisation du personnel offrira des obstacles presque insurmontables. Il était de la plus grande faiblesse; au lieu de l'améliorer, à peine pourra-t-on conserver ce qui existait. D'ailleurs, une question se présente. Tous les engagemens sont-ils rompus sans faillite, lorsqu'on se met à la place du débiteur? S'ils ne le sont pas, il faudra donc conserver toutes les nullités pendant que les sujets nécessaires comme Chollet s'affranchissent par des mises en demeure faites à M. Ducis? Un personnel plus délabré qu'auparavant sera donc ce qu'on offrira au public à l'ouverture du théâtre? Voilà de ces réflexions que ni le ministre ni les créanciers n'ont sans doute point faites : on n'y songera que lorsqu'il ne sera plus temps de porter remède au mal.

Les parties intéressées m'accuseront sans doute de voir les choses en noir et d'exagérer le mal : je ne crois pas l'avoir montré aussi grand qu'il est. Qu'on examine les articles que j'ai publiés dans *la Revue Musicale*, en 1828, lorsque le privilége fut accordé à M. Ducis et lorsqu'il prit les rênes de l'administration de l'Opéra-Comique ; j'y annonçais tout ce qui vient d'arriver, et j'avais fixé à deux années la durée de la nouvelle administration ; j'y présageais la dispersion des acteurs de l'ancienne troupe et leur remplacement par des sujets d'un ordre inférieur ; enfin, j'y démontrais la décadence imminente de toutes les parties du seul théâtre qui soit ouvert en France aux musiciens du pays : toutes mes prévisions se sont réalisées. Je n'ai que trop lieu de craindre que celles-ci n'aient le même sort.

FÉTIS.

— Le célèbre pianiste et compositeur Hummel est de retour de Londres, et se trouve à Paris depuis quelques jours. Trois concerts qu'il a donnés en Angleterre ont à peine suffi à contenter les amateurs, et tous les fashionables en musique se sont empressés de prendre de ses leçons. M. Hummel s'était proposé de parcourir l'Angleterre et l'Ecosse, mais la prolongation de son séjour à Londres lui a fait prendre la détermination de renoncer à ce voyage. Il retourne en Allemagne et va se préparer à faire son dernier voyage dans le nord. Les admirateurs de son beau talent auront le plaisir de l'entendre dans le concert qui sera donné aujourd'hui dans les salons de M. Erard.

— Le concours préparatoire pour le grand prix de composition musicale à décerner par l'académie des beaux arts de l'Institut, a eu lieu le 14 de ce mois. Il consistait en une fugue à quatre parties sur un thême donné; dix concurrents se sont présentés; quatre ont dû être reçus. Ceux-ci entreront aujourd'hui en loge pour le concours définitif qui consiste en une scène avec accompagnement d'orchestre. Nous ferons connaître à nos lecteurs le résultat de ce concours.

— Aujourd'hui, à huit heures du soir, dans les salons de M. Erard, rue du Mail, n° 13, soirée musicale donnée par Mme Farrenc.

Programme.

1° Septuor militaire (*inédit*) pour piano, flûte, violon, clarinette, trompette, violoncelle et contre-basse composé par M. Hummel, exécuté par Mme Farrenc, MM. Farrenc, Vidal, Dacosta, Norblin et Lamy.

2° Romances chantées par M. Panseron.

3° Solo de clarinette exécuté par M. Dacosta.

4° Solo de guitare exécuté par M. Sor.

5° Romance par M. Panseron.

6° Rondeau de M. Hummel, exécuté sur le piano par Mme Farrenc.

7° Improvisation au piano, par M. Hummel.

On trouve des billets au prix de 6 fr., chez MM. Erard, rue du Mail, n° 13; A. Farrenc, rue J.-J. Rousseau, n° 13, et chez les principaux marchands de musique.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Blum (Carl) : *Die Musik. Anleitung sich die nethigen Kenntnisse zu verschaffen, um ueber alle gegenstande der musik richtige Urtheil fallen zu kœnnen.* (LA MUSIQUE. Méthode pour se procurer les connaissances qui rendent capable de porter un jugement exact sur tous les points de la Musique; traduit de l'ouvrage de M. Fétis, intitulé : *la Musique mise à la portée de tout le monde*).

Berlin, chez Schlesinger, 1830. Un vol. in-12.

Une traduction anglaise de l'ouvrage de M. Fétis s'imprime en ce moment à Londres.

Rochlitz (Frédéric). *Für Freunde der tonkunst.* (Pour les Amis de la Musique). Troisième volume.

Leipsick, 1830. Chez Knoblauch. Un vol. in-12 de 483 pages.

Le premier volume de cet intéressant ouvrage a paru en 1824, et le deuxième l'année suivante. Après un long repos, l'auteur vient de publier ce troisième volume, qui n'est pas moins digne de piquer la curiosité des amateurs de l'art musical. Des esquisses biographiques, des considérations sur divers sujets, et des mélanges sont renfermés dans ce livre, qui est écrit d'un style élégant et spirituel. On sait que M. Rochlitz fut pendant plusieurs années le rédacteur principal de la *Gazette Musicale de Leipsick*, à laquelle il a

fourni d'excellens articles. A cette époque, cette Gazette était remplie d'intérêt. Nous rendrons compte du nouveau volume que nous annonçons.

Türk's (D. G.). *Anweisung zum General basse spielen.* (Introduction à l'Art d'accompagner la Basse-continue), nouvelle édition.

Vienne, chez T. Haslinger. In-8°, sans date.

Voici un livre qui jouit d'une réputation que le temps n'a point diminuée. La première édition fut publiée à Halle, en 1791; la seconde, augmentée de près de cent pages, parut dans la même ville, en 1800, et la troisième, en 1817. Cinq ans après, Steiner en publia une quatrième, et en 1825, une autre édition, portant aussi l'indication de quatrième, a été mise au jour à Halle, en 1825. Celle que nous annonçons est plus soignée que les précédentes sous le rapport typographique. Il serait à désirer que l'on traduisit en français la méthode de Türck, qui se fait remarquer par la clarté, l'ordre et la précision des définitions.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MILAN. Pendant la clôture des théâtres lyriques, après la saison du printemps (*primavera*), le tenor Claude Bonoldi a fait entendre deux fois l'oratorio de Haydn, *la Création du Monde*, les 25 et 29 juin, sous la direction de François Bonoldi, son fils. Ce bel ouvrage ayant été exécuté dans la maison même du chanteur, l'orchestre a été remplacé par le piano. Un auditoire nombreux assistait à ces soirées intéressantes, et a paru comprendre et goûter le mérite d'une musique forte de conception et d'harmonie qui sort de ses habitudes. Les chanteurs étaient Bonoldi (*Uriel*), sa fille Élisa (*Ève*), Henriette Pirola (*Gabriel*), Augustin Berini (*Adam*), et George Ronconi, fils du tenor renommé (*Raphaël*). Les chœurs, exécutés par de bons musiciens doués de belles voix, ont été fort bien rendus, et l'effet général de l'ouvrage a été très-satisfaisant.

Le premier opéra qui sera représenté à l'ouverture du théâtre *Carcano* est celui qui a pour titre: *Costanza et Violenza*, de M. Meyerbeer. Le tenor Duprez, sa femme, De Franco et Rota, basses comiques; Barroillet, jeune baryton, élève du Conservatoire de Paris, et la Moscheni, sont les chanteurs désignés pour paraître dans cet ouvrage.

FLORENCE. Le 21 juin, un opera seria intitulé *Saulle*, a été représenté sur le théâtre de la *Pergola* pour le bénéfice du Bonfigli. Cet ouvrage a été écrit expressément pour cette

circonstance par une jeune dilettante nommée Caroline Uccelli. Nous n'avons point reçu de détails sur la manière dont il a été reçu par le public.

Venise. *Gli assassini di Trento*, farce musicale dont on ne nomme point le compositeur, a été jouée sur le théâtre *S. Crisostome*, le 24 juin dernier. L'ouvrage a obtenu quelque succès. Les chanteurs Marini et Stefanori ont été particulièrement applaudis.

Vienne. Les représentations de Mme Pasta sont terminées, et cette grande actrice s'est dirigée vers la capitale de la Pologne pour y continuer sa récolte de richesses et d'applaudissemens. Le dernier opéra qu'elle a joué est *le Pirate*, de Bellini. Le succès a été tel, que les huit dernières représentations de son engagement ont été remplies par cet ouvrage, et que le public viennois a été privé du plaisir d'entendre *le Crociato*, qui était demandé vivement, et qui n'a pu être joué à cause du départ de Mme Pasta. Rubini, toujours admirable dans le rôle de *Gualtiero*, a partagé les applaudissemens et les éloges avec l'habile cantatrice. On cite aussi Zuccoli comme ayant bien chanté la partie qui lui était confiée.

Mme Paravicini, violoniste, qui jouit de quelque réputation, a donné un concert le 15 juin, où l'on a entendu Mme Pasta, Rubini et Zuccoli; néanmoins le produit a été peu considérable.

L'empereur d'Autriche vient de nommer Rubini premier chanteur de sa musique particulière.

BULLETIN D'ANNONCES.

A qui pense-t-il? la Blanche Maison, l'Orage, romances mises en musiqne par Mme Duchambge. Prix : chaque 2 fr.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Duetto di Rosalba e Corrado, musique de Paër, pour soprano e contralto, tu che cotanto. Prix : 3 fr.

Duetto per Bassi di Gianni di Parigi, musica di Morlacchi. Eccellenza de Sapesse. — 6 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

Tre Duettini da Cammera, per due soprani con accomp. di piano forte, composti et dedicati à lady Suzanne d'Hamilton, dal suo umilltissimo servo Ferdinando Pëer. Prix : 9 fr.

Paris, chez l'auteur, rue de Richelieu, n. 89.

Collection complète des OEuvres composées pour lé piano, par Ch. de Weber. Troisième et quatrième livraisons.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, nº 97.

Les soins donnés par l'éditeur à l'exécution typographique de cette collection intéressante, la rendent digne de leur objet. De charmantes pièces, faciles, à quatre mains, composent la quatrième livraison.

(24 Juillet 1830.)

DU MÉCANISME DE LA VOIX

PENDANT LE CHANT

Par M. le docteur Bennati (1).

Nous avons rendu compte d'un travail important et neuf de M. le docteur Bennati, *sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant,* ainsi que du rapport que M. Cuvier a fait sur ce travail à l'Académie royale des Sciences (voyez la *Revue Musicale*, tome VIII, pages 33, 161); nous allons mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs les parties de mémoire de M. Bennati, qui nous semblent les plus intéressantes sous le rapport musical, nous bornant à indiquer seulement l'objet des parties où l'auteur s'est servi du lan-

(1) Si nous avons tardé jusqu'ici l'exposition de quelques parties du Mémoire de M. Bennati, c'est parce que ce savant occupé à préparer la publication de son ouvrage et de quelques pièces qui s'y rapportent, n'avait pu nous le confier; nous avons enfin l'avantage de pouvoir satisfaire sur ce point la curiosité de nos lecteurs.

(*Note de l'éditeur.*)

gage purement technique de l'anatomie; ce qui, du reste, n'occupe que peu de place dans ce mémoire.

« Dans tous les temps, dit M. Bennati, les savans ont cherché à se rendre compte de quelle manière se forme la voix humaine et à expliquer les phénomènes qu'elle présente. Avant que parut la théorie de Dodart, les opinions sur cette matière n'avaient aucun caractère véritablement scientifique. Dodart, le premier, s'appuyant sur des observations exactes, avança une hypothèse plus ou moins plausible. Depuis, Ferrein examinant aussi les faits, en tira des conséquences différentes. Un grand nombre de physiciens et de physiologistes de tous les pays ont entrepris des recherches dans le même but. De nos jours, des expériences nouvelles ont été tentées par MM. Magendie, Cagnart de la Tour, et plus récemment par M. Savart, qui a consigné dans un mémoire les résultats de ses travaux. Mais jusqu'ici toutes les investigations n'ont été relatives qu'à la formation de la voix et à la modulation en général, abstraction faite des différens degrés de modulation, et des moyens modificateurs auxquels ils correspondent.

» Il est déjà fort intéressant d'être initié aux mystères de la formation de la voix humaine, de connaître l'action par laquelle elle devient la parole, et celle plus compliquée par laquelle l'inflexion est modulée pendant la déclamation; cependant il y a loin de là à la modulation du chant, dont la spécialité s'établit non-seulement sur la permanence des sons, sur la succession calculée et harmonique des intervalles, de quelque façon qu'ils se produisent, et sur la variété infinie des intonations, mais encore sur cette propriété du chant d'exister indépendamment de la parole, c'est-à-dire de former un discours complet avec l'adaptation d'une ou de plusieurs voyelles. Ce haut degré de modula-

tion qui constitue le chant, est celui qui nécessite le travail le plus prononcé, et les moyens modificateurs les plus nombreux. Ces moyens et ce travail ont été de notre part l'objet d'une attention particulière; nous allons essayer de les décrire, en indiquant, autant qu'il dépendra de nous, quels autres phénomènes sont présumables, d'après ce qu'il nous est permis d'apercevoir.

» Prenons d'abord le larynx dans son isolement et montrons-le dans tout le déployement de son jeu. La série des sons qui peuvent être modulés, au moyen des muscles du larynx, doit évidemment s'épuiser entre ces *deux maximum;* celui de sa construction et de son élévation simultanées, et celui de sa distention et de son abaissement également simultanés. Or examinons ce qui se passe quand le larynx est porté en haut dans l'exercice le plus éminent de ses fonctions; je veux dire dans le chant. »

Ici M. Bennati fait voir que l'explication que l'on a donnée jusqu'à ce jour de l'action des muscles du larynx est fautive en ce qu'elle produirait précisément des effets contraires à ceux qu'on lui attribue, c'est-à-dire qu'elle donnerait lieu à des sons graves au lieu de produire des sons aigus si les choses se passaient comme on l'a crû; il fait voir que l'erreur des anatomistes vient de ce que dans toutes leurs théories sur la modulation de la voix, ils faisaient abstraction *des muscles de l'os hyoïde*, *et de ceux de la partie supérieure*, *antérieure et postérieure du tuyau vocal;* et il démontre que la fixation de l'os hyoïde est nécessaire au travail continuel et parfait de la totalité des muscles du larynx; ajoutant que l'*os hyoïde est fixé sur chaque son* pour faciliter la contrac-

tion des muscles du larynx, et par conséquent amener les notes. Ensuite passant à l'énumération des muscles qui font mouvoir l'os hyoïde et en même temps le larynx, M. Bennati fait voir que la langue exerce une grande influence sur l'un et sur l'autre dans les modulations de la voix.

» . . . . . . Qu'on examine avec attention, dit-il, les mouvemens de la langue pendant le chant des différens genres de voix, on la verra, pour les notes aiguës, se hausser et se contracter sur sa base, en même temps s'élargir, et dans le travail le plus prononcé du second registre (1) des *soprani*

(1) Jusqu'à présent on a appelé improprement *notes de tête* et *notes de fausset*, celles qui, lorsque l'os hyoïde est fixé en haut, sont modulées par le travail de la partie supérieure du tuyau vocal : ces dénominations ne sauraient être maintenues, parce qu'elles donnent une idée vague et même tout-à-fait fausse des moyens modulateurs comme de leur source. Ainsi j'appellerai *notes surlaryngiennes* celles dont la modulation est due au travail presque exclusif de la partie supérieure du tuyau vocal, et leur réunion constitue ce que je nomme *second registre*, pour le distinguer du *premier registre*, qui toujours, selon mes idées, n'est composé que de notes de poitrine, que je préfère nommer *notes laryngiennes*, n'étant dues presque entièrement qu'à l'action des muscles laryngiens. Plusieurs méthodes de chant, notamment celle du Conservatoire de Paris et celle de M. Garaudé parlent d'un troisième registre qui n'est qu'imaginaire, parce que son existence exigerait des moyens producteurs spéciaux, tandis que les notes dont on le compose ne sont dûs qu'à la vibration plus ou moins forte des dernières notes du premier registre et des premières notes du second. On remarquera que les chanteurs dont la voix se compose de deux registres, sont ceux qui éprouvent le plus de difficultés, en ce qu'il leur faut plus d'art pour ménager les transitions

sfogati (1), se relever par ses bords et former un cavité, semi-conique, le sommet du cône correspondant à la pointe de la langue. Toutefois, chez les *soprani* parfaits, c'est-à-dire, chez ceux doués d'une voix ronde, sonore et modulée presque exclusivement par un seul registre, la langue prend une position tout-à-fait différente de celle qu'on observe chez les *soprani* à deux registres distincts; au lieu de se relever par ses bords et de former une cavité sémi-conique, elle se hausse, s'étend et se contracte vers sa base, en présentant une surface tant soit peu rebondie, par suite de l'abaissement de ses bords; on observe le même phénomène chez les *barytons* (2), les véritables contralto et les basse-tailles, qui se trouvent dans les mêmes conditions que les *soprani* parfaits.

» Pour les notes graves la langue a une action moins prononcée, et conserve à peu près sa position et sa forme ordinaire, en marquant toutefois une légère ondulation. La connaissance de ces faits résulte d'une multitude de recherches auxquelles je me suis livré sur l'organe des plus grands chanteurs de nos jours.

» Ainsi, chez Mlle Sontag, qui présente en ce moment l'exemple le plus frappant d'acuité et de facilité modulatrice

d'un registre à l'autre de façon à les unir pour l'oreille. Aussi les voix composées de deux registres sont-elles celles qui se fatiguent le plus facilement.

(*Note de l'auteur.*)

(1) Les *soprani sfogati* sont ceux qui, dans les notes aiguës, dépassent, au moyen du second registre l'échelle, ordinaire du *soprano*.

(*Note de l'auteur.*)

(2) Que j'appellerai *barytenors*, parce que cette dénomination est rationnelle, en ce qu'elle donne une idée exacte du genre de voix

du second registre, j'ai remarqué que la cavité de la langue est plus prononcée que chez tout autre soprano.

» Un fait non moins singulier, c'est que chez les chanteurs doués d'une voix très-sonore et provenant presqu'exclusivement d'un seul registre, le volume et la dimention de la langue sont plus considérables d'un tiers, et quelquefois davantage, que d'ordinaire. La célèbre Mme Catalani, Lablache et Santini, offrent des exemples de ce phénomène. La langue de ce dernier est la plus longue et la plus large que j'aie vue; aussi quand le genio-glosse atteint le maximum de sa contraction, Santini peut-il toucher le dessous du menton avec la pointe de la langue; dans les notes aiguës, son extrémité se replie sur elle-même par sa pointe et présente à peu près la forme d'un crochet.

» Ce serait ici le cas de signaler l'influence des idiômes dans la modulation du chant, où la fréquence des voyelles, leurs modifications, leur nombre, leur prononciation, à laquelle l'émission des consonnes est toujours soumise, ont un pouvoir immense. Ce pouvoir s'explique tout naturellement par la position de la langue, dont le travail combiné avec celui de la partie antérieure de la bouche, amène, selon l'idiôme employé, une ouverture plus ou moins favorable à la projection de la note et par conséquent au charme et à la perfection du chant.

» D'après ce simple énoncé, et avec la connaissance exacte des principes spéciaux de la prononciation de chaque

que possèdent les barytenors; tandis que la dénomination de *baryton* étant contradictoire à son étymologie, qui provient de *baros* (pesant, grave), et de *tonos* (ton), conviendrait beaucoup mieux aux basse-tailles.

(*Note de l'auteur.*)

langue, on se rendra aisément compte de la préférence qu'accordent les grands chanteurs à certaines voyelles pour filer le trait. Ce sujet exigerait plus de développement; nous nous réservons de le traiter complètement dans une autre occasion. »

Ici M. Bennati, reprenant l'examen de ce qui concerne les fonctions du larynx, fait voir que celui-ci se restreint à mesure qu'ils s'élève par l'action de certains muscles, en même temps que s'opère la contraction des muscles de l'épiglotte, dont le jeu simultané amène le raccourcissement de la cavité laryngienne et de la trachée artère.

« Dans ce cas, dit M. Bennati, en poussant l'air avec plus ou moins de force, on obtient un son plus ou moins aigu, suivant la portée vocale de l'individu, mais qui, pour prendre une moyenne ne saurait dépasser le *sol*, limite extrême, au-delà de laquelle il est impossible d'atteindre avec le seul secours des muscles dont le jeu vient de s'opérer.

» Voyons maintenant de quelle façon a lieu l'abaissement de l'os hyoïde et du larynx, et ce qui se passe quand cet abaissement est parvenu à son maximum. »

Cet abaissement s'effectue par l'action de quelques muscles, et le larynx, au moment de la modulation, s'élargit en même temps par la contraction des muscles dilatateurs et antérieurs de la glotte, en amenant l'élargissement et l'alongement de la cavité laryngienne et de la trachée artère.

» Dans ce cas, en poussant l'air avec plus ou moins de force, c'est un son grave que l'on obtient, mais qui, avec

le seul secours des muscles mis en action, atteindrait tout au plus le *do* (*ut*) qu'on doit encore considérer comme une moyenne.

» Cependant l'on sait que les tenors-*contraltini* (1) et les soprano-*sfogati* dans les notes aiguës, peuvent aller jusqu'au *ré* sur-aigu, et même encore plus haut, ce qui embrasse quatre notes de plus ou huit demi-tons, et l'on n'ignore pas non plus que les barytons et les basses, dans les notes graves, peuvent arriver jusqu'au *sol* et même plus bas, ce qui comprend quatre notes de plus ou huit demi-tons.

» Puisque, soit qu'il s'élève et se rétrécisse, soit qu'il s'abaisse et s'élargisse, le larynx ne suffit pas à une série aussi étendue de sons modulés, il est donc naturel de conclure qu'il ne constitue pas tout l'appareil vocal : c'est ce que déjà quelques physiologistes ont soupçonné. »

Ici M. Bennati rapporte l'opinion et les expériences de M. Savart sur la formation de la voix humaine ; ce passage n'ayant qu'un rapport indirect à la théorie expérimentale exposée par l'auteur du Mémoire dont nous rapportons ici les extraits, nous croyons devoir le supprimer et revenir à ce qui intéresse particulièrement les musiciens et les professeurs de chant. Nous allons voir comment M. Bennati explique l'influence du voile du palais dans la formation des sons.

» C'est principalement dans le jeu de la partie supérieure de tuyau vocal que nous devons porter notre attention. Le

(1) Les *tenors contraltini* sont ceux qui, dans les notes aiguës, dépassent, au moyen du second registre, l'échelle ordinaire du tenor. (*Note de l'éditeur.*)

premier phénomène qui se présente, c'est que dans les sons graves le palais-molle se hausse par l'action de son muscle élévateur; puis, par le moyen de la contraction de quelques muscles du pharynx et du palais (1), qui s'opère en même temps que l'abaissement du larynx, le voile du palais se porte en arrière et prend une forme arquée. Dans ce moment la luette ne cesse pas de conserver sa position ordinaire, bien qu'en se repliant un peu sur elle-même, par la contraction du muscle *palato-staphylin*, elle devienne plus consistante, en raison de son raccourcissement, qui la ramasse à sa base.

» La nature semble avoir ainsi disposé cette partie pour qu'elle se combine, dans les sons graves, avec le mouvement interne du larynx, afin de laisser à l'air un plus libre cours, et pour donner plus d'intensité de volume et d'essor à la gravité des sons. En effet, dans ce cas, pour faire vibrer la partie sonore, il ne faut pas une très-grande aspiration; d'abord parce que les sons graves exigent plus d'air que les sons aigus, ensuite parce que l'expiration est d'autant plus difficile à régler que le tuyau vocal ayant acquis son plus haut degré d'accourcissement et d'élargissement, est dans la position la moins favorable pour empêcher la sortie de l'air.

» C'est justement le phénomène contraire qui se manifeste dans l'émission des notes aiguës. Alors le voile du palais, après s'être élevé, s'abaisse et se porte en avant par l'action toujours plus prononcée des mêmes muscles précédemment énumérés dans la modulation des notes graves, où ces muscles agissent d'avant en arrière simultanément à l'abaissement du larynx, tandis que, pour les notes aiguës, leur mouvement s'opère d'arrière en avant en même temps que le

(1) Nous supprimons l'énumération de ces muscles.

(*Note de l'éditeur.*)

larynx s'élève ; par suite, les tonsilles se gonflent et se rapprochent; la luette, au moyen de la contraction plus prononcée de son *azigos*, se replie entièrement sur elle-même, et dans les notes les plus aiguës elle disparaît tout-à-fait. L'arrière-bouche n'a plus alors cette forme arquée qu'elle prend pour l'émission des sons graves, mais bien la forme d'un triangle légèrement émoussé à son sommet.

» Les chanteurs à voix étendue, particulièrement dans les notes aiguës, ainsi que j'ai eu occasion de l'observer chez les premiers tenors *contraltini* de l'époque; David et Rubini, et chez les *soprani-sfogati* les plus distingués, comme chez Mmes Mombelli, Fodor, Lalande, Catalani, Sontag, Tosi et autres, ont les parties supérieures du tuyau vocal infiniment plus développées et plus mobiles que les basses-tailles, telles que Lablache ou Ambroggi; et pour citer un exemple des plus frappans que nous avons sous les yeux, je dirai que chez Santini, dont la voix est la plus étendue et la plus basse possible, l'arrière-bouche présente une extension qui confirme parfaitement ce que j'ai dit des fonctions de cette partie.

» La différence que je signale existe aussi, mais d'une manière moins sensible, entre le soprano et le contralto. Parmi les hommes, le barytenor tient le milieu, et parmi les femmes, c'est le *mezzo-soprano*.

» Il est si vrai que la partie supérieure du tuyau vocal concourt éminemment à la modulation de la voix, et spécialement aux notes surlaryngiennes, que les chanteurs, dont la voix se compose de deux registres, éprouvent un genre de fatigue tout-à-fait différent de celui que ressentent les chanteurs à voix de basse ou de barytenor. Ainsi Mmes Mombelli, Fodor, Sontag, Tosi, parmi les *soprani-sfogati*; David, Gentili et beaucoup d'autres parmi les tenors-*contraltini*, sont

toujours fatigués davantage après avoir chanté les rôles où le jeu des notes du second registre est plus fréquemment employé. Cette lassitude s'étend et se borne en même temps aux parties qui composent le sommet du tuyau vocal. Si on l'augmentait par un exercice continué ou forcée, l'on finirait par déterminer ou un affaissement du système nerveux de cette partie, ou une inflammation qui se communique parfois à la trachée artère, mais qui n'arrive que très-rarement aux bronches, à la *pleura* et aux poumons. D'un autre côté, Lablache, Galli, Ambrogi, Santini, Nozzari, Crivelli, Mmes Mariani, Catalani et plusieurs autres chanteurs chez lesquels le travail du premier registre est presque exclusif, bien que leur voix soit d'un genre différent, après un exercice plus ou moins forcé, ressentent la fatigue aux régions diaphragmatiques et thoragiques; s'ils continuaient à chanter, leur état de malaise pourrait prendre un caractère inflammatoire, et finirait en peu de temps par la trachérite ou bronchite, ou par la pleurite ou péripneumonie.

» Dans ce second cas, l'affaiblissement du système nerveux des parties qui composent le sommet du tuyau vocal est fort rare. Lorsqu'il n'y a que trop grande fatigue, dans un état comme dans l'autre, l'usage de certains gargarismes astringens et celui des frictions alcooliques camphrées à l'extérieur pouvant hâter la guérison, que le repos seul amenerait dans un temps plus éloigné; mais comme l'affaiblissement de ces parties peut fort aisément simuler une inflammation, attendu la conformité des symptômes, il faut bien se garder de se tromper dans la diagnostique, soit générale, soit locale; en cas d'affaiblissement, on augmenterait la maladie, et l'on pourrait même finir par déterminer l'aphonie complète dont plusieurs grands chanteurs et grandes cantatrices ont été de nos jours les victimes.

» Outre le fait de David et de Mlle Tosi, qui ont failli perdre la voix par l'effet d'un traitement tout-à-fait contraire à leur état pathologique, je pourrais citer celui de Mme Mainvielle-Fodor, dont le traitement poussé encore plus loin l'a réduite pendant plusieurs années à l'impossibilité de chanter. Les journaux ont annoncé sa réapparition sur un théâtre Italien (le théâtre *del Fondo*), en affirmant qu'elle avait recouvré ses moyens; nous savons de très-bonne source qu'à la vérité Mme Mainvielle-Fodor est parvenue à chanter de nouveau, mais avec une voix beaucoup plus limitée qu'auparavant, ne pouvant d'ailleurs prolonger long-temps cet exercice sans éprouver une grande fatigue dans sa modulation. Au surplus, l'amélioration qu'elle éprouve est due d'abord au traitement tonique stimulant qu'elle suivait depuis quelques mois, ensuite à l'influence du beau ciel de Naples, et même au régime diététique du pays.

» Pour apprécier encore mieux l'importance de la partie supérieure du tuyau vocal dans la modulation de la voix, il suffit d'observer un chanteur chez qui elle ait été détruite, ou seulement entamée par l'effet d'une maladie; dans ce cas, j'ai non-seulement remarqué l'altération du timbre, mais même la diminution du nombre des notes qu'on obtenait avant la maladie.

» A l'appui de mon assertion, je ferai encore valoir les expériences que j'ai faites avec M. le docteur Deleau jeune, et en présence de M. le docteur Koreff. On sait que M. Deleau, savant physiologiste, dont j'invoque ici l'autorité, à prouvé d'une manière incontestable qu'on peut parler sans le secours du larynx. En répétant les mêmes expériences au moyen de sa sonde de gomme élastique et de sa pompe a vent, j'ai d'abord obtenu les mêmes résultats que lui, ensuite

je suis arrivé à marquer dix notes, c'est-à-dire, seulement celles que je puis obtenir avec le travail de la partie supérieure du tuyau vocal.

» Les limites d'un mémoire ne me permettent pas de m'étendre davantage sur ce sujet, que je traiterai du reste avec détail dans un ouvrage dont j'ai jeté déjà les premiers fondemens.

» J'ai dit précédemment que le sommet du tuyau vocal a plus d'influence dans la modulation des notes aiguës que dans celle des notes graves : en effet le larynx étant parvenu à donner le plus haut degré du son, dont la modulation lui appartient, il n'est plus possible de finir autrement que par la voix basse, c'est-à-dire par un son étouffé et impuissant, qui a quelque analogie avec l'expiration d'un soufflet. Toutefois le larynx ayant atteint ce période, semble s'y fixer et donner à la voix un nouveau diapason ou registre. Ce qui résulte de cette disposition a, selon moi, beaucoup de rapports avec l'effet qu'on obtient sur les instrumens à cordes par l'apposition de ce que les Italiens appellent *capo tasto*. Ici est fixée la limite du larynx qui ne peut plus rien pour la modulation ; mais cette modulation qui excède ses moyens s'effectuera facilement, comme nous l'avons indiqué, par le travail des muscles du palais molle, de la luette, de la langue, et par le rapprochement des tonsilles ; et elle sera grave ou aiguë en raison directe ou inverse du rapprochement ou de l'éloignement desdites parties, que les anatomistes appellent l'*isthme du gosier*. Ces mouvemens constituent le jeu de l'arrière bouche, qui, d'après mes observations et mes expériences joue un rôle si actif dans la modulation. C'est vraiment une chose curieuse que l'aspect de ces parties dans le moment de leur action la plus prononcée, quand on prend

pour terme de comparaison ce qui se passe dans les notes graves et dans l'inaction (1).

» A quoi se réduit alors l'office du larynx ? Est-il encore le modulateur principal des sons par le jeu de ses muscles, ou n'en est-il que le *régulateur* pour marquer leur degré de gravivé ou d'acuité plus ou moins grand ?

» Que l'on adopte l'avis de MM. Dodart, Ferrein, Caldani, Spalanzani, Cuvier, J. Frank, Hildenbrand, Lenosseck, ou que l'on s'en réfère à la théorie ingénieuse de M. Savart, ou à celle de MM. Cagniard de la Tour et Magendie, le larynx n'agissant que comme un instrument à vent, ne pourra fournir que le bruit ou un nombre déterminé de vibrations sur lequel la modulation s'effectue; en se haussant, se contractant et obligeant toujours de plus en plus l'épiglotte et toutes les parties qui concourent à donner le son le plus aigu possible, à se contracter sur elles-mêmes tour-à-tour ou simultanément, il ne servira qu'à provoquer une oscillation plus ou moins rapide, mais très-circonscrite des parois sonores; ce qui autorise à dire qu'il n'entrevient que secondairement dans la modulation, qui résulte du jeu des muscles de l'isthme du gosier et du travail de toutes les parties dont il a été parlé plus haut.

» L'inverse de ceci a lieu quand le larynx, au moyen de ses principaux muscles, module d'abord la voix par lui seul, comme cela se pratique particulièrement pour les sons laryngiens (de poitrine) qui, arrivant à la bouche, s'échappent modifiés secondairement par la forme, la contraction ou le

(1) M. Bennati a représenté les diverses conformations de la bouche relativement à l'émission des sons de nature et d'élévation différente dans des planches qui seront jointes à son Mémoire lorsqu'il le publiera.

relâchement de cette partie, au jeu de laquelle il faut ajouter le travail des muscles de la langue et de l'os hyoïde, puis quelques autres appendices de l'appareil vocal, tels que la forme des os du palais et celle de la mâchoire inférieure avec ses mouvemens, les dents, les lèvres et les fosses nasales, dont l'union proportionnée et combinée sert à communiquer à la partie supérieure du tuyau vocal la forme la mieux adoptée à la perfection des sons. »

(*La suite au numéro prochain.*)

LES MUSICIENS.

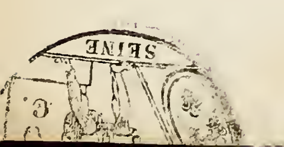
Que voulant indiquer la profession d'un homme, on dise de lui : *C'est un poète*, *un médecin*, *un danseur*, il ne restera plus de doute sur la nature de ses travaux, ni sur sa destination dans la société; mais que par hasard on vienne à dire : *C'est un musicien*, l'individu dont il sera question ne sera guère mieux connu après un pareil renseignement qu'avant qu'on l'eût donné. Que de choses désigne ce mot générique! L'homme de génie qui ouvre de nouvelles routes dans son art, qui crée de nouvelles formes, qui remplit le monde de ses productions, qui imprime un mouvement spontanné à tous les artistes vers l'imitation de son style, et dont le nom retentit de toutes parts, cet homme, dis-je, est *un musicien*. Il est vrai qu'on ajoute quelquefois qu'il est *compositeur*; mais plus souvent le complément des éloges qu'on lui donne est que c'est *un grand musicien*. Le chanteur qui n'invente rien, mais qui sent et qui exprime; le violoniste, le pianiste que la nature a doués de qualités différentes et dont les études n'ont, pour ainsi dire, point d'analogie, sont des *musiciens*. Le savant qui résume les connaissances successivement acquises dans les diverses parties de la musique, et qui en tire une théorie plus ou moins profonde; celui qui, considérant l'art dans son origine, dans ses progrès et dans ses mutations de formes, s'en fait l'historien ou le critique; ceux-là, dis-je, sont *des musiciens*. Ce

sont aussi *des musiciens* ces chantres de paroisse qui braillent du plain-chant d'une voix rauque pendant toute l'année pour le plus mince salaire, ces pauvres choristes de théâtre qui, pour 5 ou 600 francs par an, s'époumonnent tous les soirs, depuis sept heures jusqu'à minuit, et se transforment plusieurs fois dans la même séance en paysans, en soldats, en brigands ou en courtisans; ces symphonistes qui soufflent dans un tube ou promènent un archet sur des cordes avec le dégoût qu'inspire ce qu'on répète sans cesse, et jusqu'à ces soldats dont l'unique emploi consiste à désennuyer leurs camarades et à les exciter à marcher en mesure. Examinons un peu ce qu'il y a d'analogue dans les études de gens si diversement occupés.

Qu'un Bach, un Haendel, un Gluck, un Mozart vienne à naître, et que, dès ses premiers pas le talent qu'il a reçu de la nature se manifeste; si le hasard l'a placé près de gens habiles à discerner ses facultés, on lui enseignera à lire la musique et à exprimer ce qu'il lira. Bientôt il faudra appliquer ces principes à l'exécution de quelque instrument; le piano est le plus utile de tous pour un compositeur; ce sera donc à jouer du piano qu'on exercera cet enfant; là, les difficultés se compliqueront, car il faudra lire plusieurs portées à la fois, écrites en des clés différentes, apprendre le mécanisme du doigté, et savoir promener à propos ses regards sur la musique et sur le clavier, et marchant d'obstacles en obstacles, arriver à jouer avec facilité les choses les plus difficiles. Ce n'est rien encore. Le génie n'aura point attendu la connaissance technique des lois de l'harmonie pour se manifester par des chants, par des accords, auxquels manqueront la régularité des formes et la pureté des successions; mais qui ne laisseront point de doute sur la destination future du jeune virtuose; dès-lors il faudra apprendre le sys-

tème de l'harmonie et les règles de l'accompagnement, classer dans sa tête la nomenclature des chiffres par lesquels on représente les accords, placer une mélodie sur une basse donnée, ou mettre une basse sous un chant, traduire sur le clavier ce qu'indiquent les signes d'une basse chiffrée, et cela sans manquer à la mesure et sans contention pénible. Devenu harmoniste et accompagnateur, il faudra entrer dans le domaine du contrepoint et de la fugue pour apprendre à développer sans peine ses idées, étude longue et qui ne peut être profitable qu'autant que ses résultats sont devenus familiers. Il faudra s'instruire des ressources et des effets des voix et des instrumens, de l'art du chant, de la prosodie, apprendre plusieurs langues, acquérir une éducation littéraire et des notions des arts qui peuvent contribuer à exalter l'imagination et agrandir le cercle des idées. Après ces études, l'homme de génie ne trouvera rien qui puisse arrêter son essort; il sera un digne et grand musicien.

Est-ce là ce que doit savoir un chanteur pour acquérir une réputation méritée? non, certes; son éducation ne doit pas plus ressembler à celle d'un compositeur que les qualités naturelles de celui-ci ne ressemblent aux siennes. Farinelli, Senesino, Guadagni, Raff, Crescentini, étaient sans doute des hommes de génie dans leur genre, mais d'un génie tout particulier, qui n'était applicable qu'à l'art du chant. Quant à l'instruction qu'ils reçurent, elle n'eut de commun avec celle qui fut donnée à leur compatriotes et contemporains Leo, Durante et Pergolèse que ce qui concerne la lecture de la musique. Huit ou dix années employées à développer leur organe, à l'étendre, à en égaliser tous les sons, à rendre, souples et pénétrantes les articulations de leur gosier, à phraser avec goût et sentiment, à prononcer avec netteté composait alors toute l'éducation du chanteur le plus habile:



la plupart de ceux qui se font aujourd'hui de brillantes renommées n'y mettent même plus tant de façon; deux ou trois années pendant lesquelles on apprend un répertoire d'airs et de duos avec des broderies toutes faites, qui vont bien ou mal au caractère des morceaux, leur suffisent. Il faut avouer qu'il n'y a guère plus de rapport entre un musicien semblable et l'autre musicien dont je viens de parler qu'entre le charron et le peintre qui travaillent à la même voiture.

Il en est à-peu-près de même de l'instrumentiste qui joue du violon, de la flûte, du piano, etc. Je sais que la plupart de ces *musiciens* écrivent aussi de la musique pour leur instrument; mais leurs productions ne sont que les accessoires de leur talent. Il se pourrait qu'un violoniste fut le plus habile du monde quoiqu'il n'eut jamais joué que les concertos de Viotti, et que sa réputation ne souffrit point de ce qu'il ne saurait pas *composer*. Un musicien instrumentiste est donc un homme qui, après avoir reçu de la nature des dispositions plus ou moins heureuses, s'est attaché d'abord à apprendre à lire la musique, et qui passe ensuite le reste de sa vie à chercher des intonations justes sur son instrument, à en tirer un beau son, à donner de la flexibilité à ses doigts, enfin à développer en lui des qualités qui ne sont originairement que mécaniques, et qui ne deviennent quelque chose que quand l'artiste sait les vivifier par le sentiment qui lui est propre.

La nature et l'éducation d'un musicien qui se fait théoricien ou historien de son art, sont encore plus différentes des autres. Après avoir appris les élémens de la musique comme tous les autres musiciens, après avoir fait une étude approfondie de l'harmonie et du contre-point, il entre dans une route où rien ne ressemble aux travaux des autres artistes. La connaissance des langues lui devient un instrument né-

cessaire; l'histoire, les mathématiques, les sciences naturelles sont de son ressort; il ne peut écrire sur les qualités ou les defauts des systêmes d'harmonie, ni sur les méthodes d'enseignement, s'il ne les connaît tous et s'il n'a lu attentivement les divers ouvrages où ils sont exposés; les diverses notations de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes, l'origine, les perfectionnemens des instrumens et les changemens de forme de la musique ne lui doivent être étrangèrs, quoiqu'il se puisse qu'il ne soit ni compositeur, ni chanteur, ni instrumentiste.

Les qualités d'un musicien d'orchestre se rapprochent de celles des virtuoses sur les instrumens, quoiqu'il ne soit pas exactement nécessaire qu'un simple symphoniste soit en état de bien jouer un concerto, et quoiqu'il soit même vrai que les plus habiles instrumentistes ne sont pas les meilleurs musiciens d'orchestre. Un habile homme méprise sa position parmi des musiciens vulgaires, et la tâche qu'il doit remplir; delà la négligence qu'il y apporte, et le peu d'utilité dont il est. Le meilleur symphoniste est celui qui est le plus attentif aux indications du chef, le meilleur lecteur, et qui veut le moins briller aux dépens de ceux qui l'entourent.

Cette sorte de musiciens me rappelle ceux qui composaient les orchestres de nos théâtres, dans les villes des troisième ou quatrième ordres. L'éducation musicale de ceux là n'a pas été soignée comme celle des symphonistes de l'Opéra ou des Bouffes; ils lisent tant bien que mal, et jouent de leur instrument à-peu-près aussi bien qu'il est nécessaire pour exécuter leur partie après l'avoir étudiée; mais c'est tout ce qu'on peut attendre de l'épicier, du tailleur, du tonnelier ou du cordonnier; car n'y ayant dans les villes dont je parle, aucune ressource pour vivre de la profession de musicien, ce sont en effet des marchands et des artisans qui sont char-

gés d'y dénaturer la musique de Boieldieu, d'Auber ou de Rossini ; pour prendre l'archet ou emboucher la trompette, ils quittent la balance, le ciseau ou l'alène.

Il est une sorte de musiciens dont je n'ai point encore parlé, et dont les connaissances sont curieuses autant que l'existence : on les nomme en Allemagne *musiciens de ville*; en France, nous n'avons point de nom particulier pour les désigner. Ces musiciens sont des hommes doués en général d'une grande intelligence musicale, mais à qui l'éducation a manqué. Un seul, dans beaucoup de petites villes, compose toute la musique du lieu. Non-seulement il enseigne les principes de la musique et le solfège, ou, comme on dit en province, *la musique vocale*; mais il donne aux demoiselles des leçons de piano, de harpe et de guitare; dans le collége ou le pensionnat, il enseigne à jouer du violon et de la flûte. S'il a du zèle et l'amour de la musique, il fonde une société philarmonique qui se compose d'un corps de musique militaire; mais comme il n'y a personne pour donner aux jeunes gens qu'il rassemble des leçons de clarinette, de cor, de trompette, de trombone et de serpent, il faut qu'il apprenne lui-même à jouer un peu de ces instrumens pour former des élèves. Il est le chef de musique; l'oracle de l'endroit, l'âme de la société; on ne peut se passer de lui, on le demande partout. Du reste, ses leçons ne coûtent pas cher : cinq ou six francs pour 12 cachets procurent à qui le veut une éducation musicale. On conçoit qu'avec un si mince revenu, il serait difficile de vivre et de se préparer quelque ressource pour la vieillesse, même dans un lieu où l'on a maison de ville et de campagne avec dix-huit cents francs de revenu; mais notre homme a encore d'autres ressources dont je n'ai point encore parlé. Si par hasard l'église possède un orgue, il en est l'organiste; si non, il chante au lutrin ou joue du serpent. Il est le copiste et le marchand de musi-

que de la ville, il accorde les pianos, vend des cordes d'instrumens, fait aux violons, aux basses, aux guitares, les petites réparations qui n'exigent pas de grandes opérations de lutherie; enfin, rien de ce qui concerne l'exercice de son art ne lui est étranger. Convenons qu'un tel homme mérite mieux qu'aucun autre le titre de *musicien* par excellence. De tels musiciens sont plus utiles qu'on ne croit, nos élèves du Conservatoire souriraient à les entendre jouer de tous ces instrumens et à voir l'importance qu'ils se donnent; mais il n'en est pas moins vrai que les efforts de ces pauvres musiciens font naître, entretiennent le goût de la musique parmi toute une population, et préparent un état de choses meilleur.

J'ai parlé des musiciens de paroisse et des choristes de la scène : dans les grandes villes ce sont les mêmes individus qui remplissent ces doubles fonctions, et l'on peut dire d'eux comme de l'abbé Pellegrin, *qu'ils dînent de l'autel et soupent du théâtre*. Une connaissance plus ou moins étendue des principes de la musique, et du plain-chant compose tout leur savoir; du reste nulle trace de goût, nul désir de bien faire, nulle intelligence de l'art qui les fait vivre. Examinez la plupart des choristes : Vous les verrez toujours incertains sur les entrées qu'ils doivent faire, même après avoir étudié long-temps leur patrie. Quelques-uns, meilleurs musiciens, sont ce qu'on appelle des *chefs-d'attaque*, c'est-à-dire qu'ils osent chanter sans compter sur le secours de leurs voisin, les autres se guident sur ceux-là. Si le chef-d'attaque a quelque distraction et oublie son entrée, tout le monde garde le silence. Ces gens-là sont cependant décorés du titre de *musiciens*, comme Chérubini et Boïeldieu : seulement ils ne sont pas du même ordre.

Dirai-je quelque chose de ces *musiciens ambulans*, parmi lesquels on rencontre quelquefois d'heureuses dispositions,

que le désordre et l'avilissement ont gâtées ? Pourquoi non, puisque la pauvreté de notre langue les a désignés du même nom que les plus grands artistes. Ils sont au dernier degré de l'art, mais ils ne sont pas moins des musiciens, car ils chantent et jouent des instruments, quoique la plupart ne sachent point de musique. En Italie, un certain goût de chant naturel et une organisation toute mélodique, en Allemagne, une rare disposition pour l'harmonie et les chants populaires à plusieurs parties, en France, une singulière aptitude au jeu des instruments, sont l'origine de ces musiciens de nature, qu'une éducation négligée lance sur la place publique pour la satisfaction du peuple, et souvent pour le supplice des oreilles délicates. Il ne serait pas absolument impossible de rendre utile à l'éducation musicale des Français les accents de ces musiciens, si l'on pouvait leur faire perdre l'habitude de cet unisson perpétuel pour lequel ils semblent nés, et dans lequel ils croupissent. Puisqu'il faut qu'il y ait des musiciens ambulants, ne pourrait on fonder une école où l'on leur donnerait quelques notions d'harmonie ? Du moins les confrères de Baillot, de Gallay, de Nourrit, de Levasseur, seraient un peu moins indignes de leur nom.

NOUVELLES DE PARIS.

Concert de madame Farrenc.

Bien que la saison soit peu favorable aux réunions intérieures, la soirée musicale donnée par Mme Farrenc samedi dernier, dans les salons de M. Erard, avait attiré une nombreuse société. Le nom de M. Hummel qu'on voyait sur l'affiche était pour beaucoup dans l'empressement qu'a témoigné le public et aurait suffi sans le concours des artistes qui ont prêté leur appui à Mme Farrenc. Cette jeune dame qui, par des études sérieuses, acquis sur le piano un talent fort distingué, a su résister au goût frivole qui a fait de cet instrument une mécanique, où l'agilité des doigts est seule remarquée, et dans laquelle il n'est point tenu compte du génie de l'artiste; elle a suivi la route tracée par Hummel, Moschelès, Kalkbrenner, et paraît destinée à y obtenir d'honorables succès. Elle s'est fait justement applaudir dans un septuor militaire inédit de Hummel, ainsi que dans un rondo et dans un adagio de ce maître. M. Sor a fait grand plaisir dans un morceau qu'il a exécuté sur la guitare avec une rare perfection; cet artiste a le grand mérite d'avoir su tirer son instrument de l'état plus que secondaire où le retiennent ses facultes exigües. Dans des variations sur *God save the King*, M. Dacosta n'a pas obtenu moins de succès.

Mlle Casimir, à qui la partie vocale du concert avait été

confiée, s'en est bien acquittée, si ce n'est dans quelques fioritures qu'elle n'a point exécutées heureusement.

Les honneurs de la soirée ont été pour M. Hummel qui a été couvert d'applaudissemens après son improvisation; c'est le dernier séjour de cet artiste à Paris : il compte faire encore un voyage dans le Nord et se retirer ensuite chez lui pour ne plus se faire entendre. On espère que M. Hummel donnera encore un concert avant de quitter la capitale.

— Quelques journaux avaient annoncé que M[me] Malibran était attaquée, à Londres, d'une maladie tellement grave, qu'elle serait forcée vraisemblablement de renoncer à poursuivre sa carrière dramatique; mais ce fait a été démenti par une autre feuille, et il faut croire qu'il n'en est rien, puisque les journaux de musique anglais, qui nous sont parvenus cette semaine, n'en font pas mention. Elle a été malade effectivement, il y a un mois environ; mais elle est totalement rétablie, car elle a, depuis, créé deux rôles nouveaux.

— La quatrième classe de l'Institut royal des sciences, belles-lettres et beaux-arts du royaume des Pays-Bas, a nommé M. Fétis l'un de ses membres correspondans, dans sa séance du 28 juin dernier.

— La pièce représentée cette semaine au théâtre de la Porte-St-Martin, sous le titre d'*Aben-Humeya,* portait avec elle un intérêt qui devait engager à l'indulgence, si d'ailleurs l'ouvrage ne se recommandait par lui-même. L'auteur est un refugié espagnol, qui est venu demander un asyle à la France, si hospitalière lorsqu'on la laisse maîtresse de ses actions. De grandes dépenses avaient été faites par l'administration pour assurer à la pièce un succès de vogue; enfin une musique nouvelle avait été composée, par M. Gomis, compatriote de M. Martinez de la Rosa, l'auteur du drame. Je vais dire en peu de mots le sujet de la pièce.

Les Maures impatiens du joug de Philippe II, roi de Castille, se sont révoltés et ont mis à leur tête Aben-Humeya, dernier rejeton de la race de leurs rois. Ils profitent du temps où les Castillans sont assemblés dans leurs églises, et les égorgent sans pitié. Cependant Aben-Humeya excite l'envie de deux chefs qui refusent de lui reconnaître le rang élevé dans lequel la confiance du peuple l'a placé, et qui jurent dès-lors sa ruine. L'occasion se présente bientôt pour eux de se venger. Une lettre qui trahit la cause des Maures a été trouvée sur Lara, envoyé des Castillans. Elle est de Muley-Carime, beau père d'Aben-Humeya. Les deux chefs qui ont comploté la ruine de ce dernier, lui présentent la lettre fatale et le force à punir le coupable; mais au moment ou Aben-Humeya vient de remplir ce triste devoir, les portes du palais sont enfoncées; il tombe percé de coups ainsi que sa femme, et Aben-Pharax, l'un des deux traîtres, s'empare du pouvoir.

C'est la première fois qu'une musique entièrement nouvelle est composée pour le théâtre de la Porte-St-Martin; celle qui accompagne ordinairement les pièces de ce théâtre est prise des opéras connus. Celle dont nous avons à parler a paru souvent très-agréable. On a remarqué un chœur au premier acte, et les airs de ballet au second; ce sont les seuls morceaux où le compositeur ait pu introduire quelques développemens. Un pareil essai doit encourager son auteur. Les décorations et les costumes sont remarquables; la mise en scène est fort soignée et le succès n'a pas été douteux un seul instant.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

HAMBOURG, 1er juillet. Paganini qui est arrivé ici a déjà donné plusieurs concerts qui ont été fort suivis. Nous avons en même temps Mlle Schaetzel, du théâtre royal de Berlin, qui est venue aussi mettre à contribution, notre goût et notre bourse. Elle a déjà chanté avec un grand succès Agathe du *Freyschütz*, Rezia d'*Oberon*, Myrrha du *Sacrifice interrompu* et la princesse de Navarre de *Jean de Paris*.

BERLIN, 9 juillet. Le théâtre de la Kœnigstadt vient de subir, sous le rapport de l'opéra, une régénération dont les résultats ne peuvent que se développer successivement de la manière la plus heureuse. L'administration vient de s'attacher un jeune maître de concerts, M. Léon de Saint-Lubin, qui travaillait naguère pour les théâtres populaires de Vienne. Il paraît que l'orchestre a reçu des améliorations, car il a exécuté dernièrement l'ouverture de la *Dame Blanche* avec une telle perfection que l'auditoire l'a fait répéter. Quant à l'opéra lui-même, il n'avait peut-être jamais été aussi bien exécuté, même du temps de Mlle Sontag, qu'il l'est à présent. Mlle Vio, de Vienne, est une excellente Dame Blanche, et Forti, pendant long-temps le premier baryton de l'Allemagne, est le meilleur Gaveston qu'on puisse entendre. Le théâtre s'est encore enrichi d'une autre acquisition, M. Holzmiller, qui possède une voix de tenor charmante, et une bonne méthode, quoiqu'il soit encore fort

jeune. Enfin, l'ensemble a beaucoup gagné comme on s'en est aperçu par la parfaite exécution du finale du deuxième acte. On prépare tout pour donner le 16 la première représentation de *Fra Diavolo*.

VARSOVIE, 1er juillet. Il n'est ici bruit que de Mlle Sontag, non-seulement sous le rapport de son talent, mais de sa personne et de tout ce qui la touche. On ne parle que de bals, soirées, *conversations* organisées de tous côtés à son intention. Elle est en grande faveur dans la haute société, d'abord parce qu'elle parle parfaitement le français, avantage qu'on apprécie beaucoup dans la capitale de la Pologne, et surtout à cause des distinctions dont l'honore la famille impériale. Elle a été accueillie de la manière la plus flatteuse par le prince Constantin et par son épouse. Dernièrement l'impératrice l'ayant invitée à dîner, ne put attendre jusqu'au soir, l'envoya chercher après midi, et s'entretint long-temps avec elle en présence de l'empereur, du prince royal de Prusse, du prince Constantin et de la princesse de Lovicz. A dîner, Mlle Sontag fut placée parmi les dames d'honneur, d'après les sollicitations de l'impératrice. Elle doit partir ces jours-ci pour Saint-Pétersbourg, où elle restera jusqu'au commencement de septembre.

On comptait 930 personnes au concert qu'elle a donné le 23 juin et 1,100 à celui du 25. Elle a chantée le 26 au concert de Mlle Belleville.

— *Guillaume Tell*, de Rossini, vient d'être donné dernièrement à Vienne en Autriche, mais en raison de la longueur de l'ouvrage, il a été partagé en deux soirées, deux actes pour chacune. Le professeur Kanne parle de cet opéra dans la *Gazette des Théâtres*, dans les termes suivans : « Enfin nous aussi avons entendu à Vienne ce nouvel ouvrage » de Rossini, et nous reconnaissons qu'il a suivi un chemin » tout autre que celui dont il avait l'habitude. La capitale

» de la France et ses excellens compositeurs semblent lui » avoir offert une autre mesure que celle qu'il avait eue » jusqu'alors devant les yeux. En outre, ce musicien si ri- » chement inspiré s'est senti sous un ciel autre que celui de » sa patrie. En Italie Rossini n'entendait plus depuis long- » temps chanter que lui et les intelligences musicales qui » lui étaient subordonnées; mais à Paris, il se trouvait » devant l'aréopage d'un grand peuple, qui apprécie le » mérite de ses grands artistes, et ne livre pas sans réserve » son goût à un seul artiste étranger. Comme il entendait » autre chose que lui, il s'est oublié, et il a écrit beaucoup » de choses nouvelles et pleines d'effet; il s'est même soumis » plus rigoureusement qu'autrefois aux exigences du drame. » Il a rejeté les motifs badins qui, dans ses précédens » opéras, déparent si souvent les momens les plus tragiques » et affaiblissent l'élan de ses plus belles inspirations. Le » génie de Weber paraît aussi l'avoir conseillé quelquefois, » comme on le voit par quelques scènes. Enfin, nous croyons » encore trouver une autre cause aux beautés plus nom- » breuses qui charment le connaisseur dans cet opéra: le » musicien n'avait pas derrière lui d'*impresario* qui le pres- » sât de terminer son travail dans un temps donné: il a » donc pu le soigner plus à l'aise. »

— Dans le dernier concert donné par Paganini à Franc-fort, M. Aloys-Schmidt, pianiste qui jouit en Allemagne d'une brillante réputation, a joué un concertino de sa composition, d'un genre neuf, qui a obtenu le plus brillant succès.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

AURONS-NOUS UN THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE? *Par l'auteur de* 4 *et* 5 *font* 3, ou *Nouvelle Méthode de calcul mise en pratique depuis* 1828 *pour l'instruction et l'avantage des théâtres royaux*, etc.; *avec cette épigraphe* :

Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint.

Brochure, in-8°. Prix : 1 fr. 25 cent.
Paris, chez Guéry et Cie, libraires, boulevart des Italiens, n° 21.

L'auteur de cette brochure qui, comme il nous l'apprend, en avait déjà publié une sur le même sujet, ne se montre point indulgent pour l'autorité qui a détruit la société des comédiens de l'Opéra-Comique, pour en confier le privilége à un entrepreneur qui n'offrait aucune garantie de solvabilité, ni d'habileté dans la gestion des théâtres. Nous avons déjà exprimé plusieurs fois notre opinion sur la faute qu'on fit alors, faute qui est cependant plus excusable qu'on ne pense; car, par je ne sais quelle fatalité, il était devenu de mode de s'élever contre les sociétés de comédiens. Tous les journaux affirmaient que *de pareilles sociétés ne pouvaient avoir de durée solide*, quoique celle de la Comédie française existât depuis près de deux siècles, et que celle de l'Opéra-Comique eût été debout pendant cent dix-sept ans; que *ces sociétés étaient contraires à l'émission de talens nouveaux*,

bien que des talens du premier ordre se fussent succédés sans interruption pendant la durée de ces mêmes sociétés ; et mille autres assertions tout aussi peu fondées. Nous ne pouvons donc qu'approuver les regrets exprimés par l'auteur de la brochure sur la destruction de la société de l'Opéra-Comique. Mais cet auteur semble en être resté aux notions de l'empire sur la législation des théâtres, et, en cela, nous ne pouvons être de son avis. Selon lui, le décret de Napoléon, qui limitait à *huit* le nombre des théâtres de la capitale, était une œuvre de sagesse; il s'élève fort contre le dommage causé aux théâtres royaux par les théâtres de la banlieue établis par M. Seveste et ses actionnaires ; il en est encore à la balance des recettes entre les divers théâtres de Paris ; enfin, il redit tous les vieux dictons dont les assemblées d'auteurs et de comédiens ont été entretenues depuis quinze ans. Ce n'était pas la peine d'écrire une brochure de 36 pages pour ne dire que des choses bannales, dont la plupart sont fausses, ou ne sont plus applicables aux circonstances dans lesquelles nous nous trouvons.

Ou je me trompe fort, ou l'auteur de la brochure est un poète de l'ancienne école de l'Opéra-Comique, de ce temps où comme disaient ces Messieurs, la musique était l'accessoire agréable de jolies comédies ! Écoutons le parler : « Le » bon choix des pièces est de rigueur, et le *sine quâ non* de » la réussite ; elles doivent attacher le spectateur par l'in- » trigue, l'intérêt et la gaîté. *Le poème est la statue, dont* » *la musique forme le piédestal seulement;* car l'Opéra-Co- » mique n'est pas l'Académie royale de Musique, ni un » opéra Buffa. » Eh ! sans doute, l'Opéra-Comique n'est ni l'Académie royale de Musique ni l'opéra Italien, et c'est-là le mal quant à la musique ; or la musique est aujourd'hui ce qu'il faut mettre au premier rang dans un théâtre lyrique.

L'auteur de la brochure ne voudrait que des acteurs comme Elleviou, Dozainville, MM^{es} Saint-Aubin et Dugazon, pour faire revenir le beau temps de *Maison à Vendre*, *d'Adolphe et Clara* et *du Prisonnier;* cela est possible, mais ce spectacle si attrayant pour des Français, ne serait point un opéra; ce serait des vaudevilles, des comédies; tout au plus des *opérettes.*

Il est juste de dire qu'au milieu de toutes ces vieilles déclamations, on rencontre dans la brochure nouvelle quelques faits vrais, et des observations utiles.

L'état d'allarme dans lequel les ordonnances du 25 juillet avait jeté les imprimeurs, et les glorieux événemens qui les ont suivi et qui ont fait déserter les ateliers, ont été cause de l'interruption qui s'est faite dans la publication de la *Revue Musicale*. Désormais nous n'aurons plus à craindre de pareilles lacunes dans notre Recueil.

SUR L'ORIGINE

DES ORNEMENS DE LA MÉLODIE.

(*Suite et fin.*)

Parmi les ornemens du chant qui furent généralement adoptés dans le seizième siècle par les chanteurs et par les instrumentistes, on remarque quatre principaux, qu'on appelait en Italie *trillo*, *groppollo*, *monachina* et *zimbalo*.

Le *trillo* (trille), auquel on a donné long-temps en France le nom impropre de *cadence*, fut remis en vogue, ou, comme disent les Italiens, *ritrovato* (renouvelé) par un chanteur de la chapelle pontificale, nommé Jean-Luc Conforti, qui était né à Mileto, en Calabre, vers 1550 (1).

(1) « Joannes Lucas Confortus ex Mileto, capellæ pontificiæcantor » celeberrimus sub Innocentio IX. ann. 1591. Hic vocem toto ins- » tructam organo sortitus est : musicæ peritissimus continenti spi- » ritu tremulam edendi vocem rectisque harmonicæ regulis applicandi » primus rationem invenit ». *Thomæ Aceti in Gabrielis Barrii de antiquit. et situ Calabriae, libros* 5. *Proleg. addit. et Notae*, Rome, 1737.

Ce mot (*ritrovato*) indique que le trille avait été connu avant Conforti : on croit, en effet, que les mots *vibrissare* et *vibrare* dont quelques écrivains latins se sont servi, exprimaient le mouvement du gosier que nous appelons *trille*. En effet, Pompée Festus, dans l'abrégée du livre *De Verborum significatione de Varrius Flaccus*, s'exprime ainsi : *vibrissare est vocem in cantando crispare : tintinnius ; si erit tibi canendum, facito usque exvibrisses.* Pline, dans le chapitre XXIX du livre X[e] de son *Histoire naturelle*, dit aussi : *somus luseiniœ vibrans.* Quoi qu'il en soit, lorsque Conforti remit en usage le trille dans le chant, il y avait long-temps que les instrumentistes s'en servaient ; mais ils donnaient à cet ornement de la mélodie le nom de *tremolo*, et l'indiquaient dans la musique par un *t.* (1).

Alexandre Guidotti, de Bologne, fut un des premiers auteurs qui enseignèrent la manière d'exécuter non-seulement le trille, mais le groupe (*groppolo*), la *monachina* et le *zimbalo*. Les instructions qu'il a données à ce sujet se trouvent consignées dans la préface du drame de Laure Guidiccioni, *Rapprezentazione di Anima et di Corpo*, mis en musique par Emilio del Cavaliere. « Dans les parties de » chant, dit-il, on trouvera quelquefois près de certaines » notes une des quatre lettres *g*, *m*, *t*, *z*, lesquelles signi- » fient g. *groppolo,* m. *monachina*, t. *trillo*, z. *zimbalo* (2) ». Il donne ensuite des exemples de ces ornemens. Tout le monde connaît le trille ; il est donc inutile que j'en donne

(1) *Voyez* la Fontegara de Ganassi, Venise, 1535, cap. 25.

(2) *Nelle parti per cantare si troverà alle volte scritto avanti a quolche nota una delle quattro lettere* g. m. t. z. *quali significano quallo* che qua sotto per esempio sara posto : g. *groppolo*, m. *monachina*, t. *trillo*, z. *zimbalo.*

des explications. Le *gruppolo* n'est autre chose que ce qu'on a nommé depuis *gruppetto*, et qu'en français l'on appelle *groupe.* Quant à la *monachina* et au *zimbalo*, ce sont des ornemens qui ont disparu de la musique. Le premier s'appelait autrefois *flatté* dans la musique française; on donnait au second le nom de *cadence brisée.* Dans la musique de Lulli, ces deux ornemens tenaient une place importante.

Plusieurs compositeurs, à l'imitation de Guidotti, ont donné des explications de la manière d'exécuter les ornemens de la mélodie, dans les préfaces de leurs ouvrages : parmi eux l'on remarque Octave Durante, qui a mis des instructions de cette espèce dans ses *Are Divote* (Rome, 1608); François Severi, de Pérouse, auquel on doit de bonnes observations insérées dans ses *Salmi passeggiati* (Rome, Zanetti Borboni, 1615), et surtout Dominique Mazzocchi. Ce dernier fait voir dans la préface de ses *Madrigali à cinque voci in partitura* (Rome, Zanetti, 1638) que l'art du chant avait fait beaucoup de progrès depuis le commencement du dix-septième siècle. La mise de voix, le *crescendo*, le *smorzando*, le *piano*, le *forte*, et la répétition des phrases à demi-voix après qu'on les avait entendues à voix pleine, sorte d'agrément qu'on appelait *écho*, tout cela était connu du temps de Mazzocchi, et s'indiquait par des signes. Voici comme s'explique à cet égard l'auteur que je viens de citer : « Ce signe V est celui du soulèvement (*sollevazione*), ou, » comme on peut dire, de *la mise voix*, qui consiste à » augmenter peu à peu la force du son en élevant l'intona- » tion par degrés d'environ la moitié du dièze enarmonique. » Celui-ci < indique la tenue de la voix avec un doux cres- » cendo du son, mais sans variation d'intonation. Celui-ci » <> sert à montrer que le son doit augmenter insensible- » ment de force jusqu'au degré le plus énergique, et dé- » croître ensuite de la même manière jusqu'à ce qu'il

» s'éteigne . . . . . Les autres signes P. F. E. *t.* qui signi-
» fient *piano*, *forte*, *écho, trille*, sont connus de tout le
» monde. »

Les passages que je viens de citer, et qui sont tirés de sources authentiques, démontrent jusqu'à l'évidence que tous les ornemens dont se servent les chanteurs les plus habiles de nos jours, ont été connus et employés il y a près de deux siècles ; car aujourd'hui même on n'a point d'autres moyens d'orner le chant que d'y introduire le *portamento* (solleva-zione), le *crescendo* et le *smorzando*, le *piano*, le *forte*, l'*écho*, les gammes et les variations (diminutions), les traits rapides du grave à l'aigu de la voix, ou de l'aigu au grave (*volate*), le trille, le groupe et l'appogiature : or, on a vu que tout cela se pratiquait dès le quinzième et le seizième siècles. Les formes des *volate* et des *diminuzioni* ont seules éprouvé quelques variétés de mode.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

Après des événemens tels que ceux qui ont eu lieu dans cette capitale depuis le commencement de la semaine dernière, et dans le moment où la societé se réédifie sur de nouvelles bases, les nouvelles relatives aux arts ne peuvent offrir que peu d'intérêt, car toutes les pensées se concentrent sur des choses plus graves. D'ailleurs, les théâtres, les écoles de musique, les publications d'ouvrages nouveaux se trouvent naturellement arrêtés par des événemens pareils à ceux dont nous venons d'être témoins. Nous n'avons donc aucun détail qui puisse exciter la curiosité à donner à nos lecteurs.

Le théâtre de l'Opéra-Comique, après une clôture forcée de plus de six semaines, venait enfin d'être r'ouvert par les propriétaires actionnaires de la salle, qui, pour obéir à l'autorité, avaient établi un ordre provisoire, remettant à former la troupe et à fixer définitivement les bases de leur entreprise au renouvellement de l'année théâtrale, laquelle, comme on sait, a lieu à Pâques. Mais, à peine y avait-il trois jours que l'on jouait lorsque la révolution éclata, et le théâtre se ferma de nouveau pour ne plus s'ouvrir que lorsque le sort des entreprises dramatiques sera fixé ; ce qui vraisemblablement est encore éloigné ; car de pareils intérêts ne pourront attirer l'attention du gouvernement qu'après que ce gouvernement sera constitué.

— L'Opéra a eu aussi sa clôture forcée ; mais les représen-

tations ont recommencé mercredi dernier par les quatre premiers actes de *la Muette de Portici*, qui sont de circonstance. Ce théâtre est aussi tombé dans une situation provisoire comme tous les établissemens qui étaient placés sous l'administration de l'intendance de la maison du roi.

— L'École royale de Musique, après avoir été fermée pendant quelques jours, a repris ses travaux lundi dernier. Les concours annuels devaient commencer dimanche dernier pour le contrepoint, l'harmonie et l'accompagnement pratique, et devaient être suivis pendant toute cette semaine de ceux du chant et des instrumens; mais les événemens politiques ont obligé à renvoyer ces concours au 8 de ce mois et jours suivans.

— Pendant que le canon du Louvre tonnait sur le palais de l'Institut, près duquel des citoyens armés s'étaient rangés en bataille, des jeunes gens y étaient enfermés et occupés à écrire des cantates pour le concours du grand prix de composition musicale. Si leur génie n'a pas été aussi bien inspiré qu'on pouvait le désirer, il faudra ne point oublier en les jugeant que le génie est stérile quand le cœur est oppressé.

— Les événemens merveilleux qui viennent de se passer ont inspiré à M. Casimir Delavigne et à quelques autres poètes des strophes patriotiques qui ont été chantées sur plusieurs théâtres. Pour être en tout dignes de leur objet, il aurait été nécessaire que nos habiles compositeurs ornassent ces strophes d'une musique vigoureuse, où toutes les ressources de l'instrumentation et des masses nombreuses de voix eussent été déployées; mais le temps a manqué, et l'on a été réduit à se servir d'airs connus exécutés dans des proportions mesquines. Adolphe Nourrit a chanté *la Marche parisienne* de M. Casimir Delavigne avec toute la chaleur qu'on lui connaît.

— La garde nationale s'est réorganisée spontanément; il aurait été désirable qu'on pût réunir à l'instant les corps de musique de chaque légion ; mais dans l'impossibilité de faire un semblable travail en peu de jours, M. Fétis, qui avait été chargé de ce soin, s'est borné à réunir un seul corps, composé des artistes les plus distingués, qui, sous la direction de M. Berr, ont exécuté avec une rare perfection plusieurs morceaux chez Mgr. le duc d'Orléans, le 1er de ce mois.

— Nous avons reçu une lettre d'un ami de la musique française, qui nous engage à prendre l'initiative de reclamations à faire près du gouvernement, à l'effet d'obtenir la réforme des priviléges et monopoles des théâtres lyriques de la capitale. Nous sommes flattés des éloges qu'on veut bien nous y donner et de l'influence qu'on nous suppose dans une affaire si importante pour les musiciens français; nous ne négligerons rien pour faire triompher leur cause. Il sera d'autant plus facile de la gagner que le principe de l'abolition des priviléges et des monopoles paraît entrer dans les vues du gouvernement et des chambres, mais nous croyons que des démarches faites en ce moment pour cet objet seraient prématurées, l'importance de l'organisation politique et administrative ne pouvant laisser au commissaire chargé du département de l'intérieur le temps de s'occuper de ce qui concerne les arts. Toutefois, nous allons préparer le travail qu'on demande; et nous le soumettrons à MM. les compositeurs dès que le moment favorable sera venu pour en faire usage.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

ITALIE.

Le compositeur Pacini, qui est en ce moment à Viareggio, vient de contracter deux engagemens pour l'automne et le carnaval, qui prouvent que les directeurs de théâtres italiens sont beaucoup plus hardis dans leurs entreprises que par le passé. Le premier opéra est destiné au théâtre de la Fenice de Venise, et M. Balocchino, entrepreneur de ce théâtre, s'est engagé à payer la partition 10,000 fr. ; le second a été acheté par M. Paterni, pour un des théâtres de Rome, moyennant la somme de mille écus romains.

— La célèbre cantatrice, Mme Mainvielle-Fodor, est engagée par l'entrepreneur Barbaja pour chanter pendant toute la saison prochaine aux théâtres Saint-Charles et *del Fondo*, deux fois la semaine. L'exécution de son engagement commencera au mois de septembre et se terminera à Pâques.

— Les principaux chanteurs qui se feront entendre au théâtre Carcano de Milan, pendant le carnaval, sont : Mmes Pasta, Orlandi, Rubini, Galli, Baroilhet et Frezzolini. Bellini et Donizetti doivent écrire les deux opéras qui seront représentés dans cette saison.

— A Palerme, un opéra nouveau, dont on ne nomme point l'auteur, a été joué sous le titre de *la Festa della Rosa* ; il n'a eu qu'une seule représentation. L'*Italiana in Algeri* lui a succédé et a été reçue froidement.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE DES ARTICLES.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

A

Pag.

O

P

R

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

BULLETIN D'ANNONCES.

NOUVELLES P BLICATION .

Deux Quadrilles de contredanses sur des motifs de l'opéra de *Danilowa*, par J.-B. Tolbecque.

Le Chien de l'Invalide, romance, paroles de M. le chevalier Lacour, musique d'Aug. Panseron.

La Peureuse, chansonnette, paroles de M. Burateau, musique d'Auguste Panseron.

Les Enfans égarés, romance, paroles de M. Paul de Kock, musique d'Auguste Panseron.

Chez Schonenberger, éditeur, boulevard Poissonnière, n. 10.

MUSIQUE POUR LE PIANO.

Mélange sur les motifs favoris du ballet de *Manon Lescaut*, musique de Halevy. Op. 52, par A. Adam. Prix : 6 fr.

Rondeau capricioso, sur le final du premier acte d'*Oberon*, par Payer. — 6 fr.

Caprice élégant sur le pas dansé par Mlle Taglioni dans le ballet de *Manon Lescaut*. Op. 146, par Payer. — 6 fr.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

Il Pirata, opera seria de V. Bellini, réduit pour piano, avec accompagnement de violon ou flûte, par Gosse. Prix : 20 fr.

Variations de bravoure pour le violon, accompagnement de piano, par Nicolo Paganini. —3 fr.

Grand Quatuor pour deux violons, alto et basse, par Nicolo Paganini. — 9 fr.

Paris, chez Launer, boulevardontmartre, n. 14.

La Prise d'Alger, cantate, paroles de M. d'A..., musique de Paër, au profit des veuves et orphélins des militaires et marins qui ont succombé dans cette campagne. Prix : 5 fr.

Duetto par due bassi di Gianni di parigi, musique de Moracchi. — 4 fr. 50 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

Rondeau Algérien, composé pour le piano, par Woets. Prix : 7 fr. 50 c.

Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 068 8

